

الدكتور عزة حسن

شعر

الوقوف على الأطلال

من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث

دراسة تحليلية

دمشق

١٣٨٨ هـ = ١٩٦٨ م

الدكتور عزة حسن

شعر

الوقوف على الأطلال

من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث

دمشق

١٣٨٨ هـ = ١٩٦٨ م

بين يدي الكتاب

أصل هذه الدراسة في شعر الوقوف على الأطلال صفحات قليلة ، كنت كتبها في هذا الموضوع ، على شكل رسالة صغيرة ، بإشراف أستاذنا الدكتور أجمد الطرابلسي ، في السنة الأخيرة من سنوات الدراسة في كلية الآداب بجامعة دمشق سنة ١٩٥١ . وكان منهج الدراسة في كلية الآداب ، في ذلك العهد ، يوجب على الطالب ، في السنة الأخيرة ، إعداد رسالة في موضوع يختاره ، بإشراف أحد الأساتذة .

وقد أعجب أستاذنا يومئذ بالرسالة الصغيرة التي أعدتها . وقال لي : « لئن لم لي يقين بأنك سوف تعود إلى هذا الموضوع ككرة أخرى ، في مستقبل الأيام ، فتوسع دراستك له ، ولكن شواغل كثيرة شغلني ، وصرفني عن التفكير في هذا الموضوع سنوات طويلة . فلم أعد إليه ككرة أخرى ، بل كدت أنساه تماماً .

ثم رحلت إلى المملكة العربية السعودية للتدريس في كلية الآداب بجامعة الرياض في العام الدراسي ١٩٦٣ - ١٩٦٤ . وكلفت هناك بتدريس الأدب العربي في عصر الجاهلية وعصر صدر الإسلام ، لطلاب السنة الثانية في قسم اللغة العربية . وكان في منهج الدروس مادة تقول بدرس موضوع خاص من موضوعات المنهج درساً موسعاً مفصلاً . فتذكرت حينئذ موضوعي القديم ، شعر الوقوف على الأطلال ، الذي كنت قد أنسيته طوال هذه السنين . وأخذت أفكر في صلاحه موضوعاً للدراسة الموسعة المفصلة في كلية الآداب .

وكان مما ذكرني بهذا الموضوع أن مدينة الرياض ، حاضرة المملكة اليوم ، هي قلب جزيرة العرب ، موطن الشعر العربي الأول ، وجنته الرحية التي نما في جنباتها ، وازدهر في عصر الجاهلية ، ومنه شعر الوقوف على الأطلال . ولا بد أن أمّ الرياض ، وحلّ في نجد ، من دارسي الأدب العربي القديم ، أن يفكر عفواً ، ومن غير قصد ، بالشعر الجاهلي ، وبامرئ القيس ، والوقوف على الأطلال ، وقفاً بك ... على ظن منه أنه في الديار التي نشأ فيها الشعر العربي .

وأخذت الرسالة الصغيرة بين يدي ، ورحت أصفح أوراقها ، وأنظر فيها من جديد ، بعد أن طال عهدي بها . وما إن انتهيت من ذلك حتى صبح عزمي على العودة إلى موضوع شعر الوقوف على الأطلال ، وإعادة النظر فيه . وبذلك صحّت أيضاً نظرة أستاذنا الدكتور أحمد الطرابلسي .

وأخذت ألقى نتائج البحث الجديد في هذا الموضوع دروساً متتابعة على الطلاب ، درساً واحداً في كل أسبوع أو أسبوعين .

وفي ختام السنة الدراسية تجمعت لديّ أوراق كثيرة ، فيها كلام كثير في الموضوع ، وأمثلة وشواهد كثيرة أيضاً من شعر الوقوف على الأطلال . ووددت لو تطبع هذه الأوراق ، وتشر على الناس . فرتبتها وشذبتها . ونشرتها أولاً أقساماً متفرقة في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، ابتداءً من المجلد الثاني من المجلد الثالث والأربعين سنة ١٩٦٨ .

ثم رأيت أخيراً أن تنشر هذه الأقسام مجموعة معاً ، بين دفقي كتاب ، يضم شتاتها ، ويسهل الوصول إليها . فجاءت هذه الصفحات ، في هذا الكتاب ، نتيجة لذلك كله . وإني لأرجو صادقاً أن يكون فيها حق وخير وصواب .

مقدمة في نشأة شعر الوقوف على الظلم

الحب عاطفة كبيرة من عواطف النفس الإنسانية . ولعله أقوى هذه العواطف إطلاقاً . وقد شعر بها الناس في جميع الأزمان شعوراً قوياً . ولا يضاهاها في ذلك عاطفة من العواطف الأخرى . ويستغرق الحب من فنون الأدب العالمي ، قديمه وحديثه ، شيئاً كثيراً ، ويشغل فيه حيزاً كبيراً .

والمرأة المحبوبة أو الإنسان المحبوب يصبح كائنًا ممتازاً ، ويكتسب قيمة جديدة ليست للإنسان العادي . يسبقها عليه صاحب الحب في شيء كثير من الخيال . والأشياء التي يكون لها علاقة بهذا الإنسان المحبوب تكتسب هي أيضاً هذا الامتياز ، وهذه القيمة الجديدة ، بالقياس إلى الأشياء الأخرى . وتغدو بذلك ذات قدرة على إثارة الإحساسات والمشاعر التي يثيرها الإنسان المحبوب نفسه ، وعلى إثارة إحساسات ومشاعر خاصة أخرى .

وهذه الأشياء التي لها علاقة بالإنسان المحبوب تتمثل في بعض أدوات خاصة ، ذات قوة على الرمز والإيحاء ، مثل : الثياب والتناديل والهدايا المختلفة وغيرها . وتتمثل أيضاً في بعض حوادث معينة رافقت أطواراً في حياة الإنسان المحبوب . وتتمثل كذلك في أماكن خاصة شهدت جانباً من هذه الحياة ، وصارت كلها ذات قدرة على إيقاظ الذكرى .

وفي كل هذه الحالات يكون الإنسان المحبوب هو مبعث الإحساسات والمشاعر . وليست هذه الأشياء سوى وسائل للرمز إليه .

والدار التي قضى المحبوب شطراً من حياته في جنباتها من أبرز هذه الأشياء وأقواها على إثارة الحنين والذكريات . قال نصيب الأسود الشاعر (١) :

أما والذي حَجَّ المَلْبُونُ بَيْتَهُ وَعَلَّمَ أَيَّامَ الذَّبَائِحِ وَالنَّحْرِ
لقد زادني للغمْرِ حُبًّا وَأَهْلِيهِ لِيَالٍ أَقَامَتُهُنَّ لَيْلَى عَلَى الْغَمْرِ
وهل بَأْتُمَتِّي اللَّهُ فِي أَنْ ذَكَرْتُهَا وَعَلَّكْتُ أَصْحَابِي بِهَا لَيْلَةَ النَّفْرِ
وسكنت ما بي من كلال ومن كرى وما بالمطايا من جُنُوحٍ وَلَا فِتْرِ

ويبدو لي أن هذا الحنين الذي يشعر به الإنسان في دار الحبيب ، بعد أن خلت هذه الدار من الحبيب ، هو الأصل وهو السر العميق في نشأة شعر الوقوف على الأطلال ، والبكاء عليها ، في الشعر العربي القديم .

ولسائل أن يسألنا الآن : إذا كان هذا الحنين الذي ينشأ في كل نفس إنسانية هو السبب في نشأة شعر الوقوف على الأطلال فما بال هذا الشعر قد ظهر عند العرب ، ولم يظهر عند غيرهم من الأمم ؟

ولنا أن نجيب على هذا السؤال بأن هذا الحنين هو الأساس الذي يقوم عليه شعر الوقوف على الأطلال في الحقيقة ، لأن هذا الشعر مرتبط بشعر النزل ، ومتصل به دائماً في الأدب العربي ، ولا نجده قائماً بذاته وحده . فهو يأتي قبل النزل في أغلب الأحيان ، ويأتي في ثنايا أبيات النزل في بعض الأحيان . ويكون متصلاً به على كل حال . ولكن هذا الحنين الدفين في أعماق القلب ، الذي هو الأساس الأول في نشأة شعر الوقوف على الأطلال ، ليس

(١) الأبيات في لسان العرب (نق) . وانظر أمالي القالي ٢/٢٠٣ .

شرطاً كافياً ، وإنما هناك شروط أخرى ، وجدت في حياة العرب ، ولم توجد عند غيرهم من الأمم . هذه الشروط تتمثل في حياة العرب الاجتماعية التي كانوا يحيونها في البادية .

قد طبعت بيئة البادية حياة العرب الاجتماعية في الجاهلية بطابع خاص ، بدأ أثره في جميع أنماط هذه الحياة . وتقوم حياة البادية على رعي الإبل والأغنام في الوديان التي تنبت الكلأ في مواسم المطر . فكان الأعراب من أصحاب الإبل والأغنام يرتحلون بأموالهم وأهلهم يتبعون مواقع التيث ، ومنابت الكلأ . وهذه الرحلة تسمى « النجعة » . ثم ينتقلون بها جميعاً من مكان إلى مكان ، حتى يموذوا إلى منازلهم الأولى في الصيف ، ويقيموا فيها على مياههم من الآبار وغيرها .

ومن حياة التبدي للنجعة ، ثم الارتحال في البادية من موضع إلى موضع طلباً للماء والكلأ ، ثم الرجوع إلى المحاضر قرب المياه الدائمة في شهور الصيف نشأ شعر الوقوف على الأطلال في الشعر العربي في الجاهلية . ونفس ذلك فيما يلي في تفصيل وفضل بيان .

لقد قسمت النجعة أيام السنة في حياة العرب إلى قسمين اثنين :

١ — حياة التبدي : وهي الخروج إلى البادية بالأموال في مواسم المطر للرعي وطلب الماء في الوديان والرياض .

٢ — حياة الحضر : أي الرجوع من البادية ، والإقامة في المنازل المعروفة الدائمة على المياه والآبار في فصل الجفاف .

وقد شرح ذلك أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (— ٢٧٦ هـ) في كتابه المروف بكتاب « الأنواء في مواسم العرب » .

قال ابن قتيبة : « معنى التبدي أن يخرجوا إلى البوادي يتبنون الكلأ ومساقط النبت . فلا يزالون كذلك إلى هَيْج النبات واقطاع الرطْب وجفوف

الفردان . ثم يرجعون إلى محاضرم ومياهم التي كانوا عليها (١) . « والمقام في النجعة ثلاثة أزمنة كملاً ، الربيع الأول وهو الخريف ، والشتاء ، والربيع الثاني . وهذه تسعة أشهر من تقدم في الخروج وتأخر عن الحضور (٢) . وهكذا كان الأعراب بحكم حياتهم في الصحراء يضطرون إلى التبدى والنجعة ، ثم إلى الارتحال من مكان إلى مكان طلباً للماء والرعى كما قلنا . فكانوا يرعون الأرض التي ينزلونها حتى تنفذ أعشابها ، وتنضب أمواها ، فيقوضون بنيانهم ، ويرتحلون إلى أرض أخرى يجدون فيها العشب والماء ، بعد أن يتركوا في الأرض الأولى آثاراً باقية تدل على الحياة الماضية التي كانت فيها ، ثم رحلت عنها بعيداً .

وكان الأعراب في نزولهم على المياه تجتمع منهم عدة أحياء على ماء واحد وفي منزل واحد . فتنشأ مع الأيام ألفة ومودة وصلات قري بين النازلين معاً ، تقرب بينهم ، وتكون سبباً في تعرف الفتيان والفتيات بعضهم ببعض ، في أثناء الأعمال اليومية في النهار ، وفي ساعات السمر على النار المشوبة وسط البيوت في الليل .

وقد أطلق العرب على الناس الذين ينزلون معاً في مكان واحد كلمة « الخليط » . وهي بمعنى الصديق ، والقوم المجتمعين المتآلفين الذين أمرهم واحد ، وحياتهم واحدة في النجعة (٣) . وقد دخلت هذه الكلمة حيز الشعر ، وأصبحت كلمة شعرية غنية بالرمز والإيحاء ، تتردد في شعر الشعراء كثيراً ، ولا سيما في شعر الوقوف على الأطلال في مطالع القصائد .

(١) كتاب الأنواء ص ٩٦

(٢) كتاب الأنواء ص ١٠٠

(٣) انظر السان (خلط)

وبعد حين من الدهر يضطر الخليلط النازلون في مكان واحد إلى الافتراق والرحيل . فكان كل فريق منهم يرحل إلى جهة ، ويذهب في سبيله إلى غير لقاء مأمول . وكان ذلك يسوءهم كثيراً ، فلذلك كثر ذكر الخليلط والفراق والرحيل في شعر الوقوف على الأطلال عند العرب . جاء في لسان العرب في مادة (خلط) : « وإنا كثر ذلك (أي ذكر الخليلط) في أشعارهم لأنهم كانوا ينتجعون أيام الكلاء ، فتجتمع منهم قبائل شتى في مكان واحد . فإذا افترقوا ورجعوا إلى أوطانهم ساءم ذلك » .

قال بشامة بن الندير :

إن الخليلط أجده والبين فابتكروا لينية ، ثم ما عادوا ولا انتظروا
وقال تهشيل بن حريزي :

إن الخليلط أجدهوا البين فابتكروا واهتاج شوقك أحداج لها زمير
وقال جريز :

إن الخليلط ولو طوي عت ما بانا وقطعوا من جبال الوصل أفرانا
وكل هذه الأبيات مطالع قصائد للشعراء المذكورين (١) .

وكلمة « الخليلط » الشعرية هذه مأخوذة من « الخليلطة » ، يكثر الخلاء ،

وهي بمعنى المودة والعشرة .

وكثيراً ما كان الأعراب في رحلاتهم وأسفارهم يبرون بهذه المنازل التي كانوا نزولوا بها ، ثم خلفوها . فيجدونها خالية ساكنة ، تضرب في جنباتها الرياح . ويقفون قليلاً لينظروا إلى الآثار الباقية فيها ، وقد عدا عليها الخراب ، فيذكرون أياماً ماضية أصابوا فيها سروراً وسعادة ،

(١) انظر الأبيات وغيرها في اللسان (خلط) .

ونصموا فيها بلحَب والمودة . ثم يسرون لشؤونهم وقد حز الألم في نفوسهم ،
وفض الدمع من عيونهم ، لذكرى هذه الأيام الحية إلى قلوبهم .

وهكذا فإن عط الحياة الاجتماعية التي تدعو الأعراب إلى الارتحال من
محل إلى محل ، ثم المرور بهذه المنازل المتروكة ، ورؤيتها خالية ساكنة ،
والخير الذي يثيره في النفس رؤيتها ، وتذكر الأيام الماضية فيها ، كل هذا
و رأينا هو السبب في ظهور شعر الوقوف على الأطلال عند العرب .

ولسنا نرى هذا الرأي دون أن نجد له آثاراً في آراء غيرنا من النقاد
نرب القدامى ، فقد قال ابن رشيق القيرواني في كتابه « المعتمد » : « وكانوا
قديم (أي العرب) أصحاب خيام ينتقلون من موضع إلى آخر . فلذلك أول
ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار . فتلك ديارهم ، وليست كأبنية الحاضرة .
فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازاً ، لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح ،
ولا يمحوها المطر ، إلا أن يكون ذلك بعد زمن طويل لا يمكن أن يعيشه
أحد من أهل الجيل (١) » .

بلغت نظرنا من كلام ابن رشيق هذا إشارته إلى تنقل العرب في حياتهم ،
وبذكر الديار في أشعارهم ، وذلك نتيجة لحياة التنقل . وهذا يقوي رأينا
نندي شرحناه وفصلناه في نشأة شعر الوقوف على الأطلال عند العرب .

وقد آمدي في كتابه « الموازنة » : « العرب لا تقصد الديار للوقوف
عليها ، وإنما تجتاز بها . فإن كانت على سبيل الطريق قال الذي له أرب
في الوقوف لصاحبه أو أصحابه : قف وقفوا وقفوا ، وإن لم تكن على سبيل
الطريق قال : عوجا وعرجا وعوجوا وعرجوا ، (٢) » .

(١) السبعة ١/١٩٨ - ١٩٩ .

(٢) الموازنة ١/٤٠٩ .

وفي هذا الكلام أيضاً إشارة موجزة إلى حياة العرب في التنقل والترحال من منزل إلى منزل ، ثم الاجتياز بهذه المنازل بمد حين من الدهر . وهذه الإشارة ، على الرغم من إيجازها الشديد ، تقوي رأينا في نشأة شعر الوقوف على الأطلال عند العرب .

* * *

وتعترضنا هنا قضية الأولوية في نشأة شعر الأطلال في الشعر العربي القديم . وزعم بعض الرواة أن امرأ القيس قد سبق إلى ممان جديدة في الشعر ، وفنون طريفة فيه ، فاستوقف على الدار وبكى على الأطلال . يقول ابن سلام الجحفي في كتابه « طبقات الشعراء » ، على لسان من يقدمون امرأ القيس على غيره من الشعراء : « فاحتج لامرئ القيس من يقدمه ، قال : ما قال ما لم يقولوا (أي الشعراء) ، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدئها ، استحسنها العرب ، واتبعته فيها الشعراء . منها : استيقاف صبحه ، والبكاء في الديار ، ورقة النسيب ... » (١) .

ونفهم من كلام ابن سلام أن امرأ القيس هو الذي ابتدع شعر الوقوف على الأطلال . ولكن ابن سلام نفسه يشك في هذه الدعوى . ويستدل على صحة شكه بقول امرئ القيس نفسه (٢) :

عُوجاً على الطلل المحيل لعكنا تبكي الديار كابكي ابن خيذام

ونرى هنا امرأ القيس نفسه قد اعترف بأن شاعراً قبله قد سبقه إلى بكاء الأطلال . ويقول الرواة بأن هذا الشاعر من طييء . ولكنهم لا يعرفون اسمه ولا المصر الذي عاش فيه (٣) . هل كان قبل امرئ القيس أم كان حياً في زمانه ؟ لسنا ندري من ذلك شيئاً .

(١) طبقات الشعراء ٤٦ . وانظر المدة ١/٩٤ ، والشعر والشعراء ٥٧ .

(٢) ديوانه ١١٤ .

(٣) طبقات الشعراء ٣٣ ، ولسان العرب (خنم) .

وهكذا نرى أن هذا القول ضعيف ، لا ينتهي بنا إلى اليقين في هذا الموضوع . وإنما ينتهي بنا إلى الشك وحسب . فلنبحث إذًا في الموضوع من وجه آخر . وذلك أننا إذا قرأنا شعر امرئ القيس وغيره من شعراء عصره نجد شعر الأطلال عندهم تاماً ناضجاً ، مؤلف الأجزاء في ألفاظه ومعانيه . كما أننا نجد قائماً ثابتاً في شبه قاعدة فنية ، يازمها الشعراء في مستهل قصائدهم . وكل ذلك يوحي إلينا أن شعر الأطلال عند امرئ القيس وأصحابه كان نتيجة تطور طويل ، في طريق طويلة ، قطعها هذا الشعر في تطوره وتغيره وتكامله خلال عصور سابقة لمصر امرئ القيس وأصحابه .

على أن امرأ القيس إن لم يكن هو الذي فتح هذا الباب ، وسبق غيره من الشعراء إلى الوقوف على الأطلال ، والبكاء في الديار ، فلا يبعد عندنا أن يكون هو الذي أكثر من هذا البكاء في قصائده ، وأطال فيه ، وصرف القول فيه على فنون كثيرة ، وأتى فيه بأكثر معانيه ، حتى صار بعض الرواة ومن اتبعهم من الأدباء والنقاد العرب القدامى ينسبون إليه اختراع هذا الفن وسبقه إليه .

والنتيجة أن امرأ القيس قد جوّد شعر الوقوف على الأطلال ، وأطال فيه ، وزاد في معانيه وصوره . ولكننا ، مع هذا ، لا نقبل رأي القائلين بأنه هو الذي ابتدعه ابتداءً ، من غير مثال سابق عليه . والحق بعدد أنه لا حاجة بنا إلى افتراض أسبقية شاعر معين في مثل هذه الفنون والمعاني الراسخة في نفسية المجتمع وأجياله المتتابعة خلال العصور ، والمستمدة من أصول حياتهم الاجتماعية في بيئتهم الخاصة ، كما يتبين آتياً .

سار الشعراء الجاهليون منذ امرئ القيس على ابتداء قصائدهم بالوقوف على الأطلال ، والبكاء على الديار ، والاستطراد إلى وصفها . وجعلوا من ذلك (شبه قاعدة فنية) ، لا يخرجون عليها إلا في أحوال نادرة . ويبدو لنا أن (الوسيلة الفنية الكبرى) لافتتاح القصائد عند الشعراء الجاهليين هو التفرل بالمرأة المحبوبة ، وأن الوقوف على الديار والبكاء على أطلالها (وسيلة فنية صغرى) ، يقدمون بها بين يدي هذا التفرل نفسه في أغلب الأحيان .

وهذه أبيات من الشعر الجاهلي نمونها مثلاً وإيضاحاً لما قلناه . وهي تعتبر أنموذجاً جيداً لابتداء القصائد في الشعر الجاهلي . قال عبيد بن الأبرص الأسدي في ابتداء قصيدة له (١) :

لمن الدارُ أفقرتُ بالجنبِ	غيرَ مؤَيٍّ ودِمنة كالكتابِ
غيرُثها المصبا ، ونفحُ جنوبِ	وشمالِ تذرو دُقاقَ الترابِ
فراوحنها ، وكلُّ مَلِثٍ	دائم الرعدِ ، مُرجحُ السحابِ (٢)
أوحشتُ بحد فضئِر كالسمالي	من بنات الوجيه أو حلابِ (٣)
ومراح ومسرح وحلولِ	ورعايب كالدمى وقِسابِ (٤)
وكهولِ ذوي ندى وحلومِ	وشبابِ أنجاد غلب الرقابِ (٥)

(١) ديوانه ٢١ - ٢٣ .

(٢) تراوحنها : تمايلن عليها . واللك : الطر الدائم . والمرجحن : الذي يهتز .

(٣) الضمر : الخيل القليلة اللحم . والوجيه والحلاب : فرسان كريمان مشهوران من خيل العرب .

(٤) المراح : مأوى الإبل في الليل . والمسرح : سرعها في النهار . والحلول : الجماعة المقيمون . والرعايب : النساء البيض الحسان .

(٥) الحلوم : العقول . وغلب الرقاب : غلاظها ، وهذا دليل القوة .

هَيْجَ الشَّوْقَ لِي مَعَارِفُ مِنْهَا حِينَ حَلَّ الْمَشِيبُ دَارَ الشَّبَابِ
أَوْطَنْتُهَا عَقْرُ الطَّيِّبِ ، وَكَانَتْ قَبْلُ أَوْطَانِ بُدْنٍ أَرَابِ (١)
خُرْدٍ ، بَيْنَهُنَّ خَوْذُ سَبْتِي بَدَلَالٍ ، وَهَيْجَتْ أَطْرَابِي (٢)
صَعْدَةً مَا عَلَا الْحَقِيَّةَ مِنْهَا وَكَثِيبٌ مَا كَانَ تَحْتَ الْحِقَابِ (٣)

* * *

إِنَّا إِنَّمَا خَلَقْنَا رُؤُوسًا مِنْ يُسَوِّي الرُّؤُوسَ بِالْأَذْنَابِ
لَا قَبِي بِالْأَحْسَابِ مَالًا ، وَلَكِنْ نَجْمَلُ الْمَالَ جُنَّةَ الْأَحْسَابِ
نَرَى الشَّاعِرَ فِي هَذِهِ الْأَيَّاتِ قَدْ وَقَفَ عَلَى الدِّيارِ ، ثُمَّ شَرَعَ فِي نَعْمَتِهَا
وَقَدْ خَرِبَتْ وَتَغَيَّرَتْ . ثُمَّ طَارَ بِهِ خَيَالُهُ ، حِينَ رَأَاهَا خَالِيَةً مَوْحِشَةً ، إِلَى
تَصَوُّرِ الْحَيَاةِ الْجَمِيلَةِ الْفَنِيَّةِ الَّتِي كَانَتْ تَضْطَرِبُ فِي جَنَابَاتِهَا فِي الْأَيَّامِ الْمَاضِيَةِ .
ثُمَّ ذَكَرَ هَوَاهُ الْقَدِيمَ فِي هَذِهِ الدِّيارِ ، إِذْ سَبَتْهُ صَبِيَّةٌ حَسَنَاءُ نَاعِمَةٌ . وَبَدَأَ
يُصِفُ مَحَاسِنَهَا مُتَغَزِّلًا . وَبَعْدَ ذَلِكَ كُلِّهِ أَخَذَ فِي غَرَضِهِ الْأَصْلِيِّ الَّذِي
بَنَى قَصِيدَتَهُ عَلَيْهِ ، وَهُوَ الْفَيْخَرُ هُنَا .

كَانَ النَّزْلُ إِذَا وَسِيلَةً إِلَى الْغَرَضِ الْعَامِّ فِي الْقَصِيدَةِ ، وَكَانَ شِعْرُ الْوُقُوفِ
عَلَى الْأَطْلَالِ وَسِيلَةً إِلَى هَذَا النَّزْلِ . وَمِمَّا يَكُنْ مِنْ أَمْرِ فَقَدْ كَانَ شِعْرُ الْوُقُوفِ
عَلَى الْأَطْلَالِ مُسْتَقْلَالًا عَنِ النَّزْلِ ، وَلَمْ يَكُنْ مَعْنَى مِنْ مَعَانِيهِ كَمَا يَبْدُو لِلْوَهْلَةِ
الْأُولَى ، وَإِنْ كَانَ مُتَّصِلًا بِهِ مِنْ حَيْثُ الْجَوُّ الْعَامُّ الَّذِي تَسْرِي فِيهِ أَنْفُسُ
عَاطِفَةِ الْحُبِّ .

-
- (١) أَوْطَنْتُهَا : سَكَنْتُهَا . بَدْنُ : أَيُّ نَاءٍ بِأَذْنَاتٍ صَحِيحَاتِ الْأَجْسَامِ .
(٢) الْحُرْدُ : الْخَفَرَاتُ ، مُفْرَدُهَا خَرِيدَةٌ . وَالْحُودُ : الْحَنَاءُ الثَّابِتَةُ . وَأَطْرَابِي : أَشْوَاقِي .
(٣) صَعْدَةٌ : أَيُّ هِيَ مُتَوَيَّةٌ كَالرَّمَجِ فِي أَعْلَاهَا . وَالْحَقِيَّةُ : الْمَجِيزَةُ . وَالْكَثِيبُ :
تَلُّ الرَّمْلِ ، شَبَّهَ بِهِ عَجِيزَتَهَا . وَالْحِقَابُ : نَطَاقُ تَشْدِيدِ الْمَرَأَةِ فِي وَسْطِهَا .

هذا وقد جاء شعر الأطلال مستقلاً مستقلاً تاماً عن النزل في قصائد كثيرة ، وقف أصحابها على الديار ، وبكوا أطلالها . ثم خلصوا منها إلى أغراضهم العامة خلاصاً مباشراً ، دون أن يخرجوا من شعر الأطلال إلى النزل ، كما هي العادة المألوفة في القاعدة الفنية العامة .

* * *

أنشد الشعراء الجاهليون بمدامى القيس شعراً كثيراً في الوقوف على الديار ، والبكاء على الأطلال . وسار الشعراء الإسلاميون على خطى الجاهليين في الإكثار من شعر الوقوف على الأطلال . واتبعهم في ذلك شعراء العرب في العصور التالية .

وسوف نعرض في الفصول الآتية من بحثنا هذا للشعر الذي قاله شعراء العرب في الوقوف على الأطلال في هذه العصور الأدبية . فنتبعه من أقصى الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث الهجري . فترى أولاً المماني العامة التي أتى بها الشعراء في هذا الشعر . وهذا هو الفصل الأول من بحثنا . ثم نرى مسألة تطور هذا الشعر خلال العصور التي ذكرناها ، ونبين أسباب هذا التطور . وهذا هو الفصل الثاني من بحثنا .

وبعد هذين الفصلين ندرس الشعور الفني الذي يثيره في نفوسنا شعر الوقوف على الأطلال حين قراءتنا له . ونحلل هذا الشعور الفني إلى عناصره التي تشترك في تأليفه . وهذا هو الفصل الثالث من بحثنا . ثم نختم كل ذلك بخاتمة نبين فيها الأسباب في حياة شعر الوقوف على الأطلال واستمراره خلال هذه العصور الأدبية .

وستكون خطتنا في دراسة كل هذه الأمور خطة الإيجاز ، والوقوف على الخطوط العامة في الموضوع ، دون الاهتمام بالتفاصيل الجزئية الدقيقة .

الفصل الأول

المعاني العامة في شعر الوقوف على الأطلال

أطلال (٢)

المعاني التي أتى بها شعراء العرب في الجاهلية في شعر الوقوف على الأطلال ليست بكثيرة . ويمكننا في سهولة ويسر أن نستقصي هذه المعاني ، ثم نضع لها ثبثاً إحصائياً إن لم يكن تاماً كل التام فهو يقرب من التام . ويمكن لنا أن نستقري طرفاً من هذه المعاني من الآيات الأولى من معلقة امرئ القيس التي بدأها بالوقوف على الأطلال (١) .

وقد عرض الآمدي^٢ لهذا الأمر في كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري في (فن الابتداء) ، أي فن ابتداء القصيدة . فأثبت في البدء المعاني التي يريد أن يوازن فيها بين الشاعرين في قوله :

« وأنا أبتدى^٣ - بإذن الله - من ذلك بما افتتحا به القول : من ذكر الوقوف على الديار والآثار ، ووصف الدّمن والأطلال ، والسلام عليها ، وتمضية الدهور والأزمان والرياح والأمطار إلّاها ، والدعاء بالسّقاء لها ، والبكاء فيها ، وذكر استعجابها عن جواب سائلها ، وما يحثّف قطينها الذين كانوا حلّولاً بها من الوحش ، وفي تعنيف الصحابة ولومهم على الوقوف بها ، ونحو هذا مما يتصل به من أوصافها ونعوتها (٢) » .

(١) ديوان امرئ القيس ٨ - ٩ .

(٢) الموازنة ٤٠٥/١ .

ولكن الأمدي ، حين الموازنة الحقيقية في الكتاب ، ذكر هذه المعاني كما في التصنيف الآتي :

- ١ — الابتداء بذكر الوقوف على الديار (ص ٤٠٦ و ٥١٢) .
 - ٢ — التسليم على الديار (ص ٤١٧) .
 - ٣ — تعفية الدهور والأزمان للديار (ص ٤٢٠) .
 - ٤ — إقواء الديار وتعفيها (ص ٤٢١) .
 - ٥ — تعفية الرياح للديار (ص ٤٢٣ و ٤٦٤) .
 - ٦ — في البكاء على الديار (ص ٤٢٥ و ٥٣٤) .
 - ٧ — في سؤال الديار واستجابها عن الجواب (ص ٤٢٨ و ٤٧٠) .
 - ٨ — فيما يخلف الظاعنين في الديار من الوحش وما يقارب منها (ص ٤٣٣ و ٥٠٥) .
 - ٩ — فيما تهيجته الديار وتبعته من جوى الواقفين بها (ص ٤٣٥) .
 - ١٠ — في الدعاء للدار بالسقيا والخصب والنبات (ص ٤٣٦ و ٤٩٧) .
 - ١١ — في لوم الأصحاب في الوقوف على الديار (ص ٤٣٩ و ٥١٢) .
 - ١٢ — أوصاف الديار ووصف أطلال الديار وآثارها (ص ٤٤٦ و ٤٥٥) .
- فزاد كما نرى معنى هاماً ، لم يذكره أولاً ، وهو ما سماه « ما تهيجه الديار وتبعته من جوى الواقفين بها » .

وقد تتبعنا نحن المعاني التي أتى بها شعراء العرب في الوقوف على الأطلال من أقصى الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث ، واستقصيناها ، وسفناها في الجدول الآتي ، بعد ضم المعاني المتقاربة بعضها إلى بعض في معنى واحد عام . وقد صار عندنا ما يقرب من اليقين أن معاني شعر الوقوف على الأطلال لا تخرج ، أو لا تكاد تخرج ، عما نذكره في هذا الجدول :

- ١ — ذكر الوقوف على الديار .
- ٢ — تعيين مكان الديار .
- ٣ — التسليم على الديار .

- ٤ — تعيين زمن الوقوف على الديار .
 - ٥ — ذكر مدة فراق الديار .
 - ٦ — سؤال الديار ، وتكليمها ، واستعجابها عن الجواب .
 - ٧ — الدعاء للديار بالسقيا .
 - ٨ — وصف الديار ، ووصف بقاياها .
 - ٩ — تخريب الديار .
 - ١٠ — الحيوان الذي يألف الديار بعد خلاصها من أهلها .
 - ١١ — حالة الشاعر النفسية حين الوقوف على الديار .
 - ١٢ — استعانة الشاعر بأصحابه ، والمشاركة الوجدانية بينهم وبين الشاعر .
 - ١٣ — ذكر صاحبة الديار والتغزل بها .
- وقد أتى امرؤ القيس بالقسم الأعظم من هذه المعاني ، التي ذكرناها في الجدول ، في شعره الذي قاله في الوقوف على الأطلال ، على تفاوت منه في الإكثار من تردد بعضها ، والإقلال من ذكر بعضها . وقد تبعنا المعاني التي أتى بها في شعره ، واستقصيناها في الجدول الآتي :

- ١ — ذكر الوقوف على الديار .
- ٢ — تعيين مكان الديار .
- ٣ — التسليم على الديار .
- ٤ — سؤال الديار ، واستعجابها عن الجواب .
- ٥ — وصف الديار ووصف بقاياها .
- ٦ — تخريب الديار .
- ٧ — الحيوان الذي يألف الديار .
- ٨ — حالة الشاعر النفسية حين الوقوف على الديار .
- ٩ — استعانة الشاعر بأصحابه ، والمشاركة الوجدانية بينهم .
- ١٠ — ذكر صاحبة الديار ، والتغزل بها .

وهنا بعض ملاحظات لا بد لنا من ذكرها :

أولى هذه الملاحظات أنه ليس من الضروري أن يبدأ الشاعر قصيدته بالمعنى الأول من هذه المعاني دائماً ، أي بالوقوف على الديار . فقد بدأ شعراء العرب قصائدهم بأكثر هذه المعاني التي ذكرناها في الجدول .

والملاحظة الثانية هي أنه ليس من الضروري أيضاً أن يتبع الشعراء في إيراد المعاني في قصائدهم هذا الترتيب الذي أوردناه في الجدول . إنهم يبدوون بأي معنى من هذه المعاني يختارونه ، ويسيروا في إيرادها على أي ترتيب يختارونه أيضاً .

والملاحظة الثالثة هي أنه ليس من الضروري أيضاً أن يأتي أحد الشعراء بهذه المعاني جميعاً ، في قصيدة واحدة . فقد يأتي ببعض هذه المعاني ، ويهمل بعضها ، في قصيدة واحدة ، دون أن يكون هنالك أية قاعدة فنية ، أو أي سبب آخر ، في إيراد هذا المعنى أو إهمال ذلك .

ولا يسعنا في بحثنا أن نعرض لكل هذه المعاني بالدرس ، لأن ذلك يطول . ولذا سنقتصر على البحث في بعض المعاني التي تعد أساسية في شعر الوقوف على الأطلال ، وكان الشعراء يهتمون بها في شعرهم اهتماماً أكبر من اهتمامهم بغيرها ، ويرددونها كثيراً . وهذه المعاني هي التي طرأ عليها التطور خلال المصور الأدبية . فلذلك سنقتصر عليها في البحث ، وهي :

١ — سؤال الديار وتكليمها واستعجابها عن الجواب .

٢ — وصف الديار ووصف بقاياها .

٣ — تخريب الديار .

٤ — الحيوان الذي يألف الديار بمدخلاتها .

٥ — حالة الشاعر النفسية حين الوقوف على الديار .

١ — سؤال الديار وتكليمها

اعتاد شعراء العرب في شعر الوقوف على الأطلال أن ينادوا الديار بمد
الوقوف عليها ، واعتادوا أن يسألوها عن أهلها الذين كانوا حولاً فيها
في الماضي ، ثم تحملوا عنها . واعتادوا أن يطلبوا إليها تكليمهم وتحديثهم عن
أخبارهم . وقد استطاعوا أن يجعلوا هذه الديار أشخاصاً تسمع لهم ما يقولون .
ولكنهم لم يصلوا إلى أن يجعلوها تحييهم ، وتحديثهم حديث الأيام الماضية ،
والذكريات الخالية . فقد كان جواب الديار على سؤالهم وكلامهم الصمت
المطبق ، والسكون العميق ، خلوها من الناس ، وعجزها عن الكلام .

قال امرؤ القيس (١) :

يا دارَ ماوِيَّةَ بالحائلِ فالسَّهْبِ فالتَّجَبُّتِشِ من عاقلِ
صَمٌّ صَدَاها ، وعفا رَمْعُها واستَمَجَمَتْ عن منطق السائلِ
فالدار قد بادت حتى لا يسمع لها صدى . واستمجمعت فلا تستطيع ردّاً
على نداء الواقف بها .

والقاعدة العامة في شعر الوقوف على الأطلال هي : سؤال الديار عن
أهلها من قبل الشعراء . ثم محاولة تكليمها والتحدث إليها . هذا من جهة .
والسكوت عن الجواب من قبل الديار ، في كل الأحوال ، من جهة ثانية .
والصفات العامة التي توصف بها الديار في معرض سؤالها وتكليمها
وسكوتها عن الجواب هي : الصمم والخرس والمجمة .

(١) ديوانه ١١٩ .

قال الأسود بن يعفر النهمسلي (١) :

هل بالنازل إن كلمتها بحرّسٌ أم ما يئانُ أنافٍ بينها قَبَسٌ
نم ، فالنازل خرساء لا تكلم الواقف بها ، والأنافي صامتة لا تين
شيئاً . والرماد ساكت لا يرد جواباً .

ويقول عنترة العبسي (٢) :

أعنيك رسمُ الدار ، لم يتكلم ، حتى تكلم كالأصم الأعجم .
أطال عنترة الوقوف في الدار ، وأطال في سؤالها وتكليمها حتى أعيا ،
وحتى أعيته عن الجواب . ولكن سكوتها أوحى إليه بما يريد ، كأنها كلمته
بالرمز والإيحاء .

وقد استطاع بعض الشعراء أن يصل إلى درجة إعطاء الديار نفحة
الروح ، والقدرة على الكلام . ولكن هذه القدرة كانت ضعيفة خفيفة
لا تكاد تين شيئاً .

قال عوف بن عطية (٣) :

وقفتُ بها أصلاً ما تئين لسائلها القول إلا سراراً
لقد ذهيل الشاعر عن نفسه ، واستغرق في الذكريات ، حتى خيل
إليه أن الديار تين له القول ، ولكن في صوت خافت رقيق ، كأنها تسر
إليه ما بقلها من أحزان ، وتهمس في أذنه ما أبقت لها الأيام من
ذكريات وآلام .

(١) شعره في ملحقات ديوان الأعشى ٣٠٠ .

(٢) ديوانه ١٤٢ ، وهو من معلقته .

(٣) المفضليات ٤١٣ .

٢ — وصف الديار ووصف بقاياها

يمكننا باستقراء شعر الأطلال أن نعرف بقايا الديار ، ونستقصيها ونصنفها في ضربين اثنين ، هما :

الرسوم ، وهي البقايا التي تكون على الأرض ، وتظهر لاصقة بها ، كبقايا الرماد والدمن وما تنثر من الفرش . والرسوم واحدها رَسْم ، وهو ما لصق بالأرض من آثار الدار .

الأطلال : وهي البقايا التي تظهر شاخصة مائلة فوق الأرض ، كالأوتاد والآثافي وبقايا الخيام . والأطلال واحدها طَلَل ، وهو ما شخص وبرز فوق الأرض من آثار الديار .

وهذه البقايا من الرسوم والأطلال التي ذكرناها لم يخرج شعراء العرب جميعاً خلال المصور عن ذكرها في شعر الوقوف على الأطلال ، سواء كانوا من سكان البادية ، أو من أهل المدن الذين قطنوا الحواضر في الجاهلية والإسلام .

* * *

وقد اتبع الشعراء في وصفهم هذه البقايا طريقتين اثنتين : الأولى هي (الطريقة المباشرة) في الوصف . ويتمد الشاعر في هذه الطريقة إلى ذكر الديار ، وتمداد بقاياها ، دون أن يلجأ إلى تخيلته ليستمد منها بعض صور فنية يشبه بها هذه البقايا .

والطريقة الثانية هي (الطريقة البيانية) في الوصف . ويعمد الشاعر في هذه الطريقة إلى (البيان) بمعناه البلاغي ، وهو الوصف والتصوير عن طريق التشبيه والاستعارة وما إلى ذلك .

ولن نعرض هنا للشعر الذي قيل في الأطلال على الطريقة المباشرة ، لأنه قليل في مادته ، ولا يغني شيئاً كثيراً في موضوعه .

وقف عند الشعر الذي قيل على الطريقة البيانية ، وهو أغلب الشعر الذي قيل في الأطلال وأجوده ، لنرى التشبيهات والصور الفنية التي أتى بها الشعراء . ولا بد لنا من الإشارة هنا إلى أن الوصف في الشعر عامة يكون في أغلب الأحيان على الطريقة البيانية . والسر في ذلك هو أن غاية الشعر هي التزيين والتجميل أو التأثير في النفس ، كشأن سائر الفنون الجميلة . وتحقيق هذه الغاية أقرب ، والوصول إليها أيسر عن طريق التصوير البياني . فالشاعر ، في هذه الطريقة ، يستشف في شيء من الأشياء عناصر الجمال والزينة أو عوامل التأثير في النفس ، ثم يسبغها على الشيء الذي يصفه . فيزيد بذلك زينته وجماله ، أو يقوي عامل التأثير والإيحاء فيه .

وقد وصف هؤلاء الشعراء الديار بمجملتها . كما أنهم وقفوا عند بقاياها ، فوصفوها جزءاً جزءاً . وسنعرض في الصفحات التالية للصور الشهيرة التي أتوا بها في وصف الديار عامة ، وتتبعها بالصور التي أتوا بها في وصف الأجزاء من بقايا الديار واحداً واحداً .

وصف مجلة آثار الديار

الصورة الأولى الشهيرة التي تستوقفنا ، وتلفت نظرنا في وصف الديار
بجملة آثارها ، ولا سيما الدِّمَن والبقايا المنتثرة على الأرض ، هي تشبيه
الديار بالكتاب ، أي الصحيفة المكتوبة . قال الرقش الأكبر في ذلك (١) :

هل بالديار أنْ تَجِيبَ صَمِّمٌ لو كان رسمٌ ناطقاً كلَّمٌ
الدارُ قفرٌ ، والرسومُ كما رَقَشَ في ظُهرِ الأديمِ قَلَمٌ (٢)
دبارُ أسماءٍ التي تَبَلَّتْ قلبي ، فمِني ماؤها يَسْجُمُ (٣)

أقام الرقش في هذه الصورة التشبيه بين فناء الدار وما أبقى فيها
القوم الراحلون من دِمَن ورسوم ذات ألوان تخالف لون الرمال الممتدة حول
الديار ، وبين الصحيفة المكتوبة بما فيها من سطور مكتوبة بالسواد ، يختلف
لونها عن لون الصحيفة الأصلي .

ويضاف إلى ذلك عنصر القِدَم والبلبلى في بقايا الديار التي تمحوها الرياح
والطر مع الزمن ، وفي الصحيفة المكتوبة التي تلبى وتمحى سطورها
على مر الزمن أيضاً ، فتحول ألوانها ، وتمزق أطرافها . وهذا هو عنصر
التأثير الفني في هذه الصورة .

(١) الفضليات ٢٣٧ .

(٢) رقش : أي كتب وحسن الكتابة . والأديم : الجلد ، وكانوا يكتبون عليه .

(٣) تبت قلبي : أي أسابت قلبي . ويسجم : أي يقطر بالدمع .

وقد اكتشف شعراء العرب بخيالهم الشعري هذه العناصر المشتركة ، وكشفوا ما بينها من علاقة . فرسموا لذلك صوراً كثيرة على هذه الطريقة في شعر الوقوف على الأطلال . على أن الأعلام الشتمري قال في شرح شعر لامرئ القيس : « وإنا يشبهون الرسوم بالكتاب ، لأنها تدل على مواضع الديار وتبينها ، كما يدل الكتاب على المعنى المراد ، ويعبر عنه ، مع دقة وحقيرة حروفه ^(١) . وهذا نظر عقلي ، فيه تكلف ظاهر ، وبمد عن الواقع . وقد شبه الشعراء الرسوم بأشياء أخرى غير الكتاب .

ولم تكن رؤية الصحيفة المكتوبة شائعة بين العرب في الجاهلية . ولم يكن الشعراء يرونها كثيراً في بيئة البادية . ولكنهم كانوا يرونها في أيدي الرهبان من النصارى والأجبار من اليهود . ولذلك تردد ذكر الرهبان والأجبار في هذه الصور . كما تردد ذكر المهيارق ^(٢) الفارسية ، أي الصحف المكتوبة . والظاهر أن شعراء العرب كانوا يرون الصحف الفارسية المكتوبة ، ولا سيما في مناطق شرقي جزيرة العرب ، وشمالها الشرقي في مشارف العراق ، حيث كان التأثير الفارسي سائداً بين قبائل العرب .

وخلاصة القول أن الكتابة لم تكن شائعة بين العرب في الجاهلية ، ومعرفة كانت نادرة جداً بين قبائل العرب الضاربة في بوادي نجد ووسط جزيرة العرب البعيدة عن العمران ، وهي جنة الشعر العربي في الجاهلية .

(١) ديوان امرئ القيس ٨٩ .

(٢) المهيارق : ج 'مهيارق' ، وهي الصحيفة المكتوبة ، فارسية معربة ، أصلها 'مهره' .

(العرب ٣٠٣ - ٣٠٤) .

ولكن الشعراء كانوا يرون الصحائف المكتوبة في أيدي رهبان النصارى وأجبار اليهود ورجال الفرس كما قلنا . فاستمدوا صورة الصحيفة المكتوبة منهم بطريق الاتصال بهم .

وقد ذكروا هؤلاء جميعاً في شعرهم الذي صوروا فيه آثار الديار بالصحيفة المكتوبة . والأمثلة على ذلك كثيرة موفورة . قال امرؤ القيس يذكر رهبان النصارى (١) :

قفا نك من ذكرى حبيب وعرفانٍ ورسم عفت آياته منذ أزمانٍ (٢)
أمتٌ حجاجٌ بمدي عليها ، فأصبحتُ كخط زبورٍ في مصاحف رهبانٍ (٣)
وقال الشماخ يذكر الحبر اليهودي (٤) :

أتعرف رسماً دارساً قد تغيّراً بذروة أقوى بعد ليلٍ وأفقر (٥)
كما خطَّ عبرانيَّةً يمينه بشيء حبرٍ ، ثم عرّض أسطراً
وقال الحارث بن حليّزة يذكر المهارق الفارسية (٦) :

لن الديارُ عَقَوْنَ بالحُبْسِ آياتُها كهارقِ الفرسِ

* * *

(١) ديوانه ٨٩ .

(٢) عرفان : أي عرفان الديار . وآياته : علاماته وآثاره .

(٣) حجاج : أي سنون ، مفرداً حجة . والمصحف : هو الكتاب في أصل اللفظ .
والزبور : الكتاب المزبور ، أي المكتوب .

(٤) ديوانه ٢٦ .

(٥) ذروة : اسم موضع . وأقوى : أي خلا .

(٦) الفضليات ١٣٢ .

والصورة التي تلي صورة الصحيفة المكتوبة في وصف الديار هي تشبيه آثار الديار بالثوب ، ولا سيما الثوب البالي من الثياب . قال عبيد بن الأبرص في ذلك (١) :

يادارَ هندٍ عفاها كلُّ هطَّالٍ بالجوِّ مثل سحقِ اليمنة البالي (٢)
جرتَ عليها رياحُ الصيف فاطردتْ والريحُ فيها تعفيتها بأذيال (٣)

نرى في هذه الصورة الأرض الواسعة الممتدة ، وعليها آثار الديار التي تخالف بألوانها الذاكرة لون الأرض الأصلي ، وهو أغبر . وفي الطرف الآخر نرى الثوب اليميني البالي ، وعليه النقوش والزخارف بألوانها الخائلة التي تخالف لون الثوب الأصلي . ونلاحظ أن هناك عنصراً مشتركاً بين آثار الديار القديمة وبين الثوب البالي هو صفة اليأس والقِدَم . وبناء هذه الصورة يشبه بناء الصورة الأولى ، كما أن عناصر التصوير فيها متشابهة .

ويستمد الشاعر عناصر صورته من بيئة التي يعيش فيها . فقد كان كثير من العرب ، ولا سيما الرؤساء والأشراف منهم يلبسون الثياب اليمينية . فهي من الرثميات التي يراها البدوي حوله كل يوم في بيئة البادية .

وقد أكثر شعراء الجاهلية من ذكر الثياب اليمينية في مجال التصوير في شعر الوقوف على الأطلال ، وتشبيه الديار بالثوب . والسبب في ذلك هو شهرة اليمَن بصنع الثياب الملونة المنقوشة في الجاهلية ، واعتياد العرب لبس هذه الثياب الواردة من اليمن . والبرود اليمينية مشهورة عند العرب

(١) ديوانه ١٠١ .

(٢) الهطال : السحاب الذي يهطل بالمطر . والجو : المكان الواسع الخالي . والسحق : البالي السحق . واليمنة : الثوب اليمني .

(٣) اطردت : أي صار فيها خطوط متتابعة مترجعة من هبوب الرياح .

في القديم ، وقد تردد ذكرها كثيراً في شعر الشعراء في شتى أغراض الشعر .
ولقد كانت اليمن موطن حضارة زاهرة في القديم . ومعظم الأشياء والأدوات
المصنوعة التي كان العرب يستعملونها في الجاهلية مصدرها اليمن ، مثل السيوف
والثياب وغيرها .

هذا ونجد أمثلة كثيرة لتشبيه الديار بالثياب اليمنية في شعر شعراء الجاهلية .

* * *

والصورة الثالثة التي رسمها شعراء الجاهلية في مجال وصف آثار الديار
هي تشبيه الديار بجفن السيف الزين المنقوش . قال طرفة بن العبد البكري
في ذلك (١) :

أُتْرِفُ رَسْمَ الدَّارِ قَفْرًا مَنَازِلُهُ كَجَفْنِ الْيَمَانِيِّ زَخْرَفَ الْوَشْيَ مَائِلُهُ (٢)
دِبَارُ سَلْمَى إِذْ تَصِيدُكَ بِالْنِي وَإِذْ حَبَلُ سَلْمَى مِنْكَ دَانَ ثَوَاصِلُهُ (٣)
يشبه طرفة في هذه الصورة بقايا الديار بفم السيف اليمني المزخرف
الوشى . والعلاقة بين عناصر الصورة هي الألوان والأشكال ، واختلافها أو
تشابهها . فهناك لون الأرض في البادية ، وعليها بقايا الديار وآثارها بألوانها
وأشكالها من جهة ، ولون جفن السيف ، وعليه النقوش والزخارف بألوانها
وأشكالها ، من جهة أخرى . والفأية هي تصوير آثار الديار بألوانها وأشكالها ،
ويتم ذلك للشاعر بتشبيهها بألوان النقوش والزخارف وأشكالها في جفن
السيف اليمني .

(١) ديوانه ١٢٢ - ١٢٣ .

(٢) اليمني : السيف اليمني . وجفن السيف : غنمه . ومائله : أي صانه .

(٣) حبل سلمى : وصلها ومودتها .

والعلاقة بين الديار وجفن السيف في هذه الصورة كالعلاقة بين الديار وبين الثوب البالي والصحيفة المكتوبة في الصورتين السابقتين . وذلك أن الموضع الذي تقع فيه الديار له لون خاص ، هو لون الصورة العام ، ويكون أغبر أصفر مائلاً إلى البياض ، أي اللون الغالب في البادية . أما الديار فلها لون خاص ، يختلف عن اللون العام للموضع الذي تكون فيه ، وتضرب في الغالب إلى اللكنة والسواد . وكذلك الأمر في جفن السيف والثوب البالي والصحيفة المكتوبة . فهذه الأشياء لها لون في الأصل ، هو اللون العام فيها . وفوق هذا اللون العام تأتي الزخارف والنقوش في جفن السيف أو الثوب البالي ، وتكون جميعها بألوان مختلفة عن اللون العام الأصلي . وتأتي كذلك سطور الكتابة في الصحيفة المكتوبة ، وتكون بالمداد الأسود في الغالب ، وتقار لون الصحيفة العام ، وهو الأبيض أو الأصفر وما إليها .

وزى أن العلاقة بين عناصر التصوير واحدة في الصور جميعاً . فلون الموضع العام الذي تقع فيه الديار يقابل اللون الأصلي في الصحيفة أو الثوب أو جفن السيف . ولون آثار الديار يقابل لون السطور في الصحيفة ، وألوان النقوش والزخارف في الثوب وجفن السيف .

وقد استمد الشعراء التشبيه في هذه الصورة من بيتهم الخاصة التي يعيشون فيها ، إذ كان السيف من أدوات العرب الضرورية في الجاهلية ، لأنه سلاحهم الأول الذي كانوا يستعملونه في حروبهم ، وكانوا يحملونه في أسفارهم . والسيوف اليابانية هي مدار التصوير في هذه الصورة ، كما كانت الثياب اليابانية مدار التصوير في الصورة السابقة . فقد ردد الشعراء ذكرها كثيراً في معارض هذه الصور . وذلك لاشتهار اليمن بطبع السيوف الجيدة

الزخرفة مثل اشتهاؤها بصنع الشاب الجميلة الملونة . وهذا أيضاً دليل آخر على غنى اليمن القديمة ، وازدهار الحضارة فيها .

* * *

ومناك أخيراً صورة رابطة شائمة في شعر الوقوف على الأطلال ، رسمها الشعراء في مجال وصف آثار الديار ، وهي تشبيه آثار الديار بالوشوم في الكف أو في معصم اليد . والوشم نقوش تنقش بطريقة خاصة (١) في ظاهر الكف ومعصم اليد وأنحاء معينة من الوجه وغيره للزينة والتجميل . ولذلك شباع اتخذ الوشم بين النساء بصورة خاصة . قال زهير بن أبي سلمى في ذلك (٢) :

لن تطلن برامة لا يريم عفا ، وخلا له عهد قديم (٣)
يلوح كأنه كفًا ضاهاً ترجع في ماصها الوشوم (٤)

يقيم زهير التشبيه في هذه الصورة بين بقايا الدار على الأرض بأولها الحائلة التي تختلف عن لون الأرض ، وبين آثار الوشم في المعصم بأولها الكامدة التي تختلف لون المعصم .

(١) وذلك أن المرأة تبرز ظهر كفها ومعصمها بإبرة أو بملة حتى تؤثر فيه . ثم تمسحها بالكحل أو النيل أو التذوور ، وهو دخان السم ، فيزرق أثره أو يخضر .

(٢) ديوانه ٢٠٦ - ٢٠٧ .

(٣) لا يريم : لا يزول . وخلا له : مضى له .

(٤) ترجع أي تزد مرة بعد مرة ، وعاد عليها حتى ثبت . أطلال (٤)

والعلاقة بين عناصر التصوير في هذه الصورة هي علاقة الألوان واختلافها ، وعلاقة الأشكال وتشابهها ، كما هي الحال في الصور السابقة سواء . يقابل زهير في مخيلته الشعرية بين لون المكان الأصلي الذي تقع فيه الديار وبين لون المصم الذي فيه الوشم . ثم يقابل بين ألوان آثار الديار وأشكالها وبين ألوان الوشوم وأشكالها في المصم .

والوشم عادة اجتماعية كانت معروفة عند العرب في الجاهلية ، وهي مازالت منتشرة بينهم في البوادي والأرياف إلى اليوم . ولذلك يمكننا أن نقول إن الوشم كان من الأشياء التي يراها الشاعر كل يوم في بيئته الخاصة . فاستمد التشبيه في هذه الصورة من هذه الرؤية الدائمة .

* * *

هذه أشهر الصور التي رسمها شعراء العرب في الجاهلية في وصف آثار الديار . وزى في هذه الصور الاهتمام بنصر اللون كبيراً جداً . ثم يأتي الاهتمام بنصر الشكل في الدرجة الثانية . وتقصد بالشكل هنا أشكال آثار الديار بخطوطها المتعرجة ، وأشكال الحروف والسطور المكتوبة ، والأشكال في النقوش والزخارف بخطوطها المتداخلة المتعرجة أيضاً . على أنه يصعب علينا الفصل بين الألوان وبين الأشكال حين النظر إلى هذه الصور .

وكذلك نرى في هذه الصور الإيجاز الشديد ، والاكتفاء بالإشارة السريعة إلى عناصر الصورة ، والانصراف عن التفصيل والاستقصاء في بيان الألوان والأشكال في معرض التصوير . وهذه صفة من صفات طريقة التعبير والتصوير عند شعراء الجاهلية . فهم يقفون على الخطوط العامة والنواحي التي تلفت انتباههم في نظرتهم إلى الأشياء ، دون الأجزاء الدقيقة ، والنواحي

الخفية فيها . ويكتفون دائماً بالتلميح السريع ، والإشارة البليغة ، في وصف هذه الأشياء .

* * *

هذه الصور التي بينها آتفاً ، وحللتها هي أشهر الصور التي رسمها الشعراء لآثار الديار ، وأجملها في شعر الوقوف على الأطلال ، وأكثرها دوراناً في هذا الشعر . وهناك إلى جانب هذه الصور صور أخرى لا تقل عنها جودة وجمالاً . ولكنها أقل منها دوراناً في شعر الوقوف على الأطلال . وفي مكنتنا أن نقول إن الصورة منها لم ترد إلا مرة أو مرتين في هذا الشعر . وهي مع ذلك جميلة طريقة ، ولا يحسن بنا أن نغضي دون أن نذكر عدداً منها ، ونقف عندها وقفة قصيرة .

وأولى هذه الصور وأشهرها هي تشبيه آثار الديار بظفر الأرقم ، وهو الثعبان المنقط . قال بشر بن أبي خازم الأسدي في ذلك (١) :

لَمِنَ الدِّيارِ غَشِيَتْهَا بِالْأَرْقَمِ تَبْدُو مَعَارِفُهَا كَلَوْنِ الْأَرْقَمِ (٢)
لَبِثَ بِهَارِيجِ الصَّبَا ، فَتَنَكَّرَتْ إِلَّا بَقِيَّةَ نُفُوسِهَا التَّهْدِيمِ (٣)

هذه صورة طريقة في وصف آثار الديار . ولكن الشعراء لم يردوها كثيراً في شعر الوقوف على الأطلال على الرغم من طراقتها . وهي تشبه في

* * *

(١) ديوانه ١٧٧ - ١٧٨ .

(٢) غشيتها : أي أبيتها . والأرقم : اسم موضع . ومعارف الديار : آثارها التي يعرفها الشاعر ، والأرقم : الثعبان المنقط أو المنقط ، مأخوذ من الرقم ، وهو النقش .

(٣) تنكرت : تغيرت ولم تعد معروفة . والتؤي : حفرة كالخندق تحفر حول البيت لمنع عنه ماء المطر وتدفع السيل .

تركيبها الصور الشهورة التي رأيناها آتفاً . إلا أن عنصر التشبيه ضعيف في هذه الصورة ، لقلة الشبه بين آثار الديار وبين ظهر الثعبان الأرقم . وهذا هو السر في قلة دوران هذه الصورة في شعر الوقوف على الأطلال ، فيما نرى .

وهذه صورة ثانية لطيفة أيضاً ، شبه فيها جرير آثار الديار بريش الحمام . قال جرير (١) :

لما أَتَيْتَنِ عَلَى حَطَّائِيَّ يَسْرٍ أَبْدَى الْهَوَى مِنْ ضَمِيرِ الْقَلْبِ مَكْنُونًا (٢)
وَشَبَّهَ الْقَوْمُ أَطْلَالَ بَاسْتُمَةٍ رِيَشَ الْحَمَامِ ، فَرَدَّنَ الْقَلْبَ تَحْزِينًا (٣)
يشبه جرير في البيت الثاني آثار الديار بألوانها الكامدة على وجه الأرض ، وخطوطها المترجة ، بريش الحمام الأورق المتراكب بعضه فوق بعض في خطوط متتامة . هذه الصورة فريدة غريبة في شعر الوقوف على الأطلال ، لم أجدها إلا في شعر جرير دون غيره من الشعراء في الجاهلية والإسلام . وما أرى لذلك سبباً سوى أن شعراء الجاهلية لم ينفروا هذه الصورة . فلما جاء بها جرير لم يتبعه فيها الشعراء . فظلت لذلك غريبة فريدة .

* * *

ومن الصور الطريفة في هذا المجال تشبيه آثار الديار بالمذاهب (٤) ، وهي جلود مزينة منقوشة ، فيها خطوط مذهبة ، متتامة بعضها في إثر بعض . وهي من أدوات الزينة عند النساء ، ينتطقن بها . قال قيس بن الخطيم في ذلك (٥) :

(١) ديوانه ٥٣٢ .

(٢) أين : أي الأطلال أين .

(٣) أسنة : اسم موضع . وزدن : أي الأطلال زدن القلب تحزيناً

(٤) واحدها 'مذَّهَب' .

(٥) ديوانه ٣٣ - ٣٥ .

أُتُفِرُّ رَسْمًا كَاطِيرَادِ الْمَذَاهِبِ لَمَعْرَةً وَحَشًّا غَيْرَ مَوْقِفِ رَاكِبٍ (١)
 دِيَارُ الَّتِي كَادَتْ ، وَفَحْنٌ عَلَى مَنَى ، نَحْلٌ بِنَا ، لَوْلَا نَجَاءُ الرَّاكِبِ (٢)
 تَبَدُّتْ لَنَا كَالشَّمْسِ تَحْتَ غَمَامَةٍ بَدَا حَاجِبٌ مِنْهَا ، وَضُنْتُ بِحَاجِبِ
 وَالتَّشْبِيهِ وَاقِعٌ فِي هَذِهِ الصُّورَةِ بَيْنَ رَسُومِ الدَّارِ بِأَلْوَانِهَا وَأَشْكَالِهَا وَبَيْنَ
 هَذِهِ الْجُلُودِ الزَّيْفَةِ الْمُلَوَّنَةِ ذَاتِ الْخُطُوطِ الْمُتَابِعَةِ . وَهِيَ سُورَةٌ قَلِيلَةُ الْوُرُودِ
 أَيْضًا ، لَمْ يَتَدَاوَلْهَا الشُّعْرَاءُ كَثِيرًا فِي مَجَالِ وَصْفِ آثَارِ الدِّيَارِ .

* * *

وَوُجِدَتْ سُورَةٌ فَادِرَةٌ غَرِيبَةٌ أَيْضًا ، شَبَّهَ فِيهَا النَّابِتَةُ الدِّيَّانِي آثَارَ الدِّيَارِ
 وَآثَرَ هُبُوبِ الرِّيَّاحِ عَلَيْهَا بِالْحَصِيرِ الْمُنَمَّقِ الزَّيْنِ . قَالَ النَّابِتَةُ (٣) :
 تَوَهَّمْتُ آيَاتٍ لَهَا ، فَمَرَقْتُهَا لِسِنَّةِ أَعْوَامٍ ، وَذَا الْمَامُ سَابِعُ (٤)
 كَانَ بَحْرًا الرَّاسَاتِ ذُيُولُهَا عَلَيْهِ حَصِيرٌ تَغْمَقُ فِيهِ الصَّوَانِعُ (٥)
 عَلَى ظَهْرِ مَبْنَاءٍ جَدِيدٍ سَيُورُهَا يَطُوفُ بِهَا وَسَطُ اللَّطِيفَةِ بَاطِعُ (٦)
 وَقَفَ النَّابِتَةُ عَلَى الدِّيَارِ بَعْدَ سَبْعَةِ أَعْوَامٍ مِنَ الْفِرَاقِ ، فَمَرَقَ آثَارَهَا وَآيَاتَهَا
 بَعْدَ نَظَرٍ وَقَوْمٍ . وَرَأَى أَنَّ الرِّيَّاحَ قَدْ نَسَقَتْهَا ، وَجَرَّتْ فِيهَا ذُيُولُهَا ، وَسَفَتْ

-
- (١) اطْرَادِ الْمَذَاهِبِ : أَيِ تَتَابُعِ الْخُطُوطِ لِلنَّعْبَةِ الَّتِي تَرَيْنَ الْمَذَاهِبَ . وَحَشًّا : أَيِ خَالِيًا . وَغَيْرَ مَوْقِفِ رَاكِبٍ : أَيِ هِيَ خَالِيَةٌ إِلَّا مِنْ وَقُوفِ أَحَدٍ لِلسَّافِرِينَ بِهَا بَيْنَ حَيْنٍ وَآخَرَ ، وَيُرِيدُ الشَّاعِرُ بِهَذَا السَّافِرِ الرَّاكِبِ نَفْسَهُ .
 (٢) نَحْلٌ بِنَا : نَحْمَلُنَا نَحْلًا وَنَنْزِلُ . وَنَجَاءُ الرَّاكِبِ : سُرْعَةُ سَيْرِ الرَّاكِبِ ، وَهِيَ الْإِلَهْ .
 (٣) دِيَارَانَهُ ٥٠ .
 (٤) آيَاتٍ لَهَا : أَيِ عَلَامَاتٍ لِلدِّيَارِ . لِسِنَّةِ أَعْوَامٍ : أَيِ بَعْدَ سِتَّةِ أَعْوَامٍ .
 (٥) الرَّاسَاتِ : الرِّيَّاحُ الَّتِي تَرْمُسُ الْآثَارَ ، أَيِ تَطْسِفُهَا وَتَدْفِنُهَا .
 (٦) الْمَبْنَاءُ : الْمَبْنَى الَّذِي يُلْفَى عَلَى الْمَصْرِ حِينَ عَرْضِهَا لِلْبَيْعِ . وَاللَّطِيفَةُ : مَجْنَى السُّوقِ الَّتِي قِيَامُهَا بِطَبِيبٍ .

عليها الرمال والقيار . فأحدثت فيها خطوطاً متتابعة متعرجة . فبدت لينييه
لذلك كأنها قطعة حصير صنمته النساء الصوانع ، وتمقت صنمه .

هذه صورة فادرة وجميلة حقاً ، وهي مع ذلك فريدة ، لم يتداولها الشعراء
كثيراً ، ولم أجدها إلا في شعر النابغة الذبياني . وما أظن ذلك إلا لانعدام
عنصر اللون في هذه الصورة . فالتشبيه فيها قائم على عنصر الشكل وحده .
وذلك أن الحصير يشبه آثار الديار بخطوطه المتتابعة المتعرجة . ولكنه لا يشبهها
في اللون ، لأن الحصير لا يكون ملوناً ، وإنما لونه هو لون القصب
أو القش الذي يصنع منه .

وقد يكون لندرة هذه الصورة في شعر الوقوف على الأطلال سبب
آخر ينضاف إلى السبب الأول ، وهو قلة استعمال العرب الحصير في بيوتهم
في البادية . فهو لم يكن لذلك من مرئيات الشعراء المألوفة في حياتهم .
ويكثر صنع الحصير واستعماله في العراق ، لكثرة القصب فيه . والنابغة قد
عاش طويلاً في العراق على صلة بالنعمان ملك الحيرة . وزى أنه قد شاهد
الحصير هناك ، وتكررت مشاهدته له ، حتى انطبعت صورته في ذهنه ،
ثم بدت في شعره .

وصف بقايا الديار

اهتم الشعراء ببقايا الديار في شعر الوقوف على الأطلال ، واعتنوا بوصفها وتصويرها ، وأكثروا من ذلك ، كما فعلوا في وصف آثار الديار وتصويرها بجماتها .

وبقايا الديار قليلة معدودة على العموم . ومع ذلك كان الشعراء يهتمون ببعض البقايا دون بعض ، على الرغم من قلتها . وكنوا يختارون بعضها ، فيخصونه بالوصف والتصوير ، ويهملون بعضها ، فلا يذكرونه إلا قليلاً . ويبدو لنا أن السر في هذا الاختيار هو العناية بالبقايا التي تساعد الشعراء على الوصف ، وتثير قرائحهم ، وتفسح مجالاً لأخيلتهم في التصوير .

ونحن ، على طريقتنا المألوفة في البحث ، نعرض عن إحصاء هذه البقايا التي 'عني' بها الشعراء ، وتقتصر في الدراسة على البقايا والأجزاء التي أكثروا من ذكرها ووصفها في شعر الوقوف على الأطلال ، وتداولوها بالتصوير . ونكتفي بذلك عن التفصيل والاستقصاء .

* * *

وأهم بقايا الديار ، وأكثرها دوراناً في الشعر هو الرماد ، أي رماد النار الذي يخلفه الراحلون ورائهم في الديار . فقد أكثر الشعراء من ذكر الرماد في شعر الوقوف على الأطلال ، ووصفوه في صور كثيرة . وتمتاز هذه الصور جميعاً بهدوء ومسكون غريبين ، يعيشان في نفس الإنسان الحزين والكتابة ، ويشيران فيها إلى .

ويُظَر الشعراء في هذه الصور جميعاً إلى شيئين اثنين في الرماد دائماً ،
هما لونه أولاً ، ومكانه بين الأثافي ثانياً . وهذان الشيئان هما مواد تصوير
الرماد ، ومداره في شعر الوقوف على الأطلال .

أما في مجال التصوير الذي يدور على لون الرماد فقد جرى الشعراء
على تشبيهه إما بالكحل ، وإما بطير أورك ، حمامة أو قطاة .

قال الأسود بن يعفر النهشلي في تشبيه الرماد بالكحل (١) :

هل بالنازل إن كلَّمْتُهَا خَرَسٌ أم ما يبانُ أَثافٍ بينها قَبَسٌ (٢)
كالكحل أسودٌ ، لا يُبْأى ما يكَلِمُنَا بماعفاه مسحابُ الصَّيْفِ الرَّجْسِ (٣)
يقصد الشاعر بالقبس ما هنا الرماد بين الأثافي . وهو يُعْنَى بلونه كما نرى ،
ويصوره بتشبيهه بالكحل الأسود . هذه الصورة قليلة الورد في شعر
الوقوف على الأطلال ، لم يُلِحَّ عليها الشعراء كثيراً . وليس فيها مزيد
جمال ، ولا كبير غناء . ولعل هذا هو السبب في قلة ورودها في هذا
الشعر وانصراف الشعراء عنها .

وأشهر من هذه الصورة وأجل ، وأكثر منها دوراناً في شعر الوقوف
على الأطلال ، الصورة التي رسمها الشعراء في مجال تصوير الرماد بتشبيهه
بالطير الأورك . قال الخطيب في ذلك (٤) :

(١) شعره في ملحقات ديوان الأعشى ٣٠٠ .

(٢) القبس : هو قبس النار في الأصل ، ويريد به الرماد هنا .

(٣) لأياً : بطيئاً . الصيف : مطر الصيف ، وهو الربيع عند العرب . والرجس :

التي ترعّج بالطر .

(٤) ديوانه ٣٧٦ .

لسن الديارُ كأنهنَّ سطورُ بليوى زَرُودَ سَقَى عليها الثورُ^(١)
نُؤْيُ ، وأطلسُ كالحمامة مائلُ ومِرْقَعُ شرفاته محجور^(٢)

يقصد الخطيئة بالأطلس في البيت الثاني الرماد الأطلس ، أي الأسود الذي يشوبه
بياض . وهو يُعْنَى بلونه وشكله ، ويصوره بتشبيهه بالحمامة من حيث اللون
أولاً في قوله « وأطلس كالحمامة » ، ومن حيث الشكل ثانياً في قوله « مائل » .
والحمامة حين تجثم على الأرض تبدو بارزة عنها قليلاً ، كما تبدو كومة الرماد .
وهذا معنى قول الخطيئة « مائل » .

والعلاقة في هذه الصور بين الرماد وبين الأشياء التي يشبهونه بها حين
التصور هي دائماً علاقة اللون . وهو اللون الأبيض الذي يشوبه بياض خفيف
على الأغلب ، وهو لون الرماد . وهذا اللون يمث الهدوء والسكينة في
النفس ، بسبب توسطه بين اللون الأسود الوقور وبين اللون الأبيض البهيج .
فهو يأخذ من هذا ، ويأخذ من هذا ، ويكون وسطاً بينهما ، فيه من الوقار
شيء ، وفيه من البهجة أثر . وهذا المزيج بين الوقار والبهجة هو الذي يمث
الهدوء والسكينة في نفس الإنسان . وتضاف إلى ذلك المعاني الأخرى التي
تأتي قبل الصورة وبعدها في شعر الوقوف على الأطلال ، فتزيدها هدوءاً
وسكينة ، حتى يصل الأمر بالإنسان إلى الشموخ بالحزن والكتابة والأسى في
تأمل هذه الصور .

(١) اللور : الثبار الذي تنروه الريح . وسقى عليا : هبَّ عليها مع الريح .
(٢) النؤي : حفرة حول البيت كالحندق تمنع عنه ماء المطر . ولرْفَع شرفاته : السجد .

وأما في مجال تصوير الرماد نظراً لمكانه وموقعه بين الأثافي الثلاث فقد سار الشعراء على تشبيهه بالبَوِّ (١) بين النوق العواطف ، أو تشبيهه بالرجل السقيم بين النساء المائذات (٢) .

قال عبد الله بن الدمينة في الصورة الأولى (٣) :

فلم يبقَ من آياتها غيرُ مسجدٍ ومُسْتَوٍ قد كالبَوِّ بين العواطفِ (٤)
يصف ابن الدمينة الرمادَ بين الأثافي هنا . والشبه قريب في الواقع بين الرماد في مكانه ، وقد أهدقت به الأثافي الثلاث ، وبين البو في مكانه أيضاً ، وقد أحاطت به النوق العواطف تشمُّه ، وتعطف عليه والهمة ، وتحن حنيناً موجعاً .

هذه الصورة محسوسة ، يستمدّها الشاعر من واقع الحياة اليومية في بيئة البادية . فكثيراً ما يلجأ الأعراب ، ولا سيما في أيام الربيع حين تنّاج الإبل ، إلى إقامة تمثال البو ، ويممدون إلى خداع النوق عن اللبن بهذا التمثال إذا اشترعت منها أولادها بالموت أو بالذبح .

وقال كثير عزة في الصورة الثانية (٥) ، وهي تصوير الرماد بالرجل السقيم بين النساء المائذات :

أَمِنْ الِ قِيلَةِ بالدَّخُولِ رسومُ وبَحْوَمِلِ طُلُلُ يالوح قديمُ

(١) البو : جلد ولد الناقة الصغير يحشى باللبن أو الحشيش اليابس ، ويعرض على النوق التي تموت أولادها أثناء الولادة أو بعدها بقليل ، فتعطف عليه ، وتدر باللبن ، وهي العواطف .

(٢) النساء اللواتي يذنن المريض ويرقينه لفنائه من المرض ، وطردهن الجن أو الأرواح الشريرة عنه .

(٣) ديوانه ١٣٥ .

(٤) المستوقد : المحترق ، وهو يريد به الرماد ها هنا .

(٥) ديوانه ٢٥٣/١ .

لعب الرياحُ برسمه ، فأجدهُ جُونُ عواكفُ في الرماد جُثومُ (١)
سُفَعُ الحدودِ، كأنهن ، وقد مضتُ حَجَجُ ، عوائذُ يئنين سقيم (٢)
جمل الشاعر في هذه الصورة الرمادَ كالرجل السقيم ، وقد قامت النساء
الموائذ من حوله ، فأطفن به لملجته وتموينه . ونرى في الصورة الأثافي ،
وهي حجارة القيدر ، وقد بدت قائمة محيطة بالرماد كالنساء الطيفسة
بالرجل السقيم .

وعناصر هذه الصورة عناصر محسوسة كما نرى ، يستمدّها الشاعر من
واقع الحياة اليومية في بيئة البادية . فعجائز النساء هن اللواتي يقمن بـداواة
المرضى ومعالجة الجرحى في البادية . حتى إن بعض النساء يتخذن ذلك
مهنة يزاولنها بين أبناء القبيلة ، ويُعرفن بها . ومن أساليهن في المداواة
الرقية والتموينة ضد الشياطين والأرواح الشريرة ، وتعليق بعض الأشياء
والأدوات على المريض أو الأشياء القريبة منه لرد العين الصائبة .

* * *

والشيء الثاني الذي أكثر الشعراء من ذكره ووصفه في شعر الوقوف
على الأطلال هو الأثافي ، وهي الحجارة التي تنصب عليها القدر . وعددها
ثلاثة أحجار ، توضع اثنتان منها متقابلتين من يمين وشمال ، وتوضع الثالثة
في الخلف . وتوقد النار تحت القدر بين الأثافي الثلاث .

-
- (١) أجده : أي جده . والجون : جمع جَوْن ، وهو الأسود هنا ، ويريد بها
الأثافي التي اسودّت بالار . وعواكف : أي قائمة ثابتة .
(٢) سفح الحدود : أي سود الحدود ، محترقة من أثر النار ، يصف بهذا الأثافي .
والحجج : جمع رججة ، وهي السنة .

وقد درج الشعراء منذ الجاهلية على وصف الأثافي وتصويرها في شعر الوقوف على الأطلال . وتناوبوا جميعاً على تشبيهها بالحمام الجائئة ، في هذا التصوير . قال زهير بن أبي سلمى في ذلك (١) :

غشيتُ الديارَ بالبيعِ فهدمتُ دوارسَ قد أقوينَ من أمِّ معبدٍ (٢)
أربتُ بها الأرواحُ كلَّ عشيَةٍ فلم يبق إلا آلُ خيمٍ مُتَفَتِّدٍ (٣)
وغيرُ ثلاثٍ كالحمامِ خوالدٍ وهابٍ مُحمِلٍ هامِدٍ مُتَلَيِّدٍ (٤)
والثلاث في البيت الأخير هن الأثافي الثلاث . وقد صورها زهير ، وشبهها في تصويره بالحمام كما نرى .

والشبه واقع فعلاً بين أثافي القدر وبين الحمام في عنصرين اثنين ، يلفتان النظر ، ويدعوان أخيلة الشعراء إلى تشبيه الأثافي بالحمام . هذان العنصران هما اللون ، والشكل أو المظهر الخارجي . فأما من حيث اللون فالأثافي والحمام سفع الألوان غبراء ، أي أنها سود ، يشوب سوادها بياض قليل ، فتضرب إلى الغُبْرَة . وهذا هو لون الحمام البري ، وهي القفاري التي يقصدها الشعراء في مثل هذه الصور . وهذا هو أيضاً لون الأثافي الذي تكتسبه بعد أن تحرقها النار ، وتسود جوانبها .

وأما من حيث الشكل أو المظهر الخارجي فالأثافي تبدو في أماكنها مجتمعة لاصقة بالأرض ، ساكنة هادئة ، في وضع معين . وكذلك الحمام ، فهو عندما يقع على الأرض يجثم عليها ، ويبدو لاطئاً بها ، لا يبدي حراكاً .

(١) ديوانه ٢١٩ - ٢٢٠ .

(٢) أقوين : أي خلون من أمِّ معبد ، من أقوى المكان ، إذا رحل عنه أهله وخلا .

(٣) أربت : أقامت . والأرواح : الرياح . وآل الحية : خبائنها ، واحدها آلة .

(٤) الهابي : الرماد الذي عليه حَبْوَة ، وهي التبار ، من طول القدم .

وهذه أبيات لحسان بن ثابت يصور فيها الأثافي أيضاً . وهي أوضح وأجمل من الصورة التي أتى بها زهير في أبياته . قال حسان (١) :

أشأقتك من أم الوليد ربوعٌ بلاقعٌ مامن أهلين جميع (٢)
 عفاهن صبيح الرياح ، وواكفٌ من الدثور جفاف السحاب مموع (٣)
 فلم يبقَ إلا موقد النار حوله رواكدٌ أمثال الحمام وتوقع (٤)
 ونرى الأثافي الثلاث ، في هذه الصورة ، ساكنة هادئة حول موقد النار ، كأنها بألوانها وأشكالها حاثم جائئة على الأرض .

هذا وقد رأينا آنفاً في معرض كلامنا على الرماد ووصفه ، في هذا الموضوع ، أن الشعراء قد صوروا الأثافي ، وشبهوها في أماكنها حول الرماد بالنوق المواطف التي تطيف بالبور ، وتغطف عليه . ورأينا كذلك أنهم شبهوها في هذا المجال بالنساء الموائد اللواتي يطفن بالرجل السقيم ، ويعدنه لشفائه من السقم . ولا يزيد الوقوف عند هاتين الصورتين ، ونكتفي بما قلناه في شرحها آنفاً .

* * *

وهناك شيء ثالث ردّد الشعراء ذكره كثيراً في شعر الوقوف على الأطلال ، وهو النشوي (٥) من بقايا الديار والنشوي حفير أو خندق صغير يجفر حول

(١) ديوانه ٢٥٧ - ٢٥٨ .

(٢) بلاقع : أي خالية . وجميع : مجتمعون .

(٣) واكف من الدثور : أي مطر من برج اللؤلؤ . والمموع : الذي يسيل

(٤) رواكد : أي ساكنة ، ويريد بها الأثافي الثلاث الساكنة حول موقد النار .

ووقع : أي وافقة على الأرض جائئة .

(٥) ويجمع النشوي على النشوي .

بيوت الأعراب في البادية ، لدفع مياه المطر والسيول ، ومنمها من دخول البيت . وذلك أن المياه حين تجري تنحدر في هذه الحفرة ، وتسيل فيها ، وتفرق في الأرض بعد ذلك بعيداً عن البيت .

وقد وصف شعراء العرب النّوي ، وأكثروا من وصفه وتصويره . وشبهوه في أثناء هذا الوصف بحوض الماء ، ولا سيما حوض الماء المهدم . قال النابغة الذبياني في ذلك (١) :

توهتُ آياتٍ لها فمرقُتُها لسته أعوام ، وذا العام سابع (٢)
رمادٌ ككحل العين لآياً أبينه ونؤي كجذم الحوض أئلم خاشع (٣)
يذكر النابغة النّوي بين بقايا الدار كما نرى ، ويصوره ، فيشبهه في هذا التصوير بطرف الحوض ، لاستدارة النّوي حول البيت ، كما يستدير الحوض ، ثم لارتفاع حافة النّوي عن الأرض لحبس الماء ، كما ترتفع حافة الحوض لحبس الماء أيضاً . وهاتان هما العلاقتان بين النّوي وبين الحوض في التصوير ، أي الاستدارة وارتفاع الحافة عن الأرض .

والحوض الذي يذكره الشعراء في مجال التصوير هنا هو حوض الماء الذي كان الأعراب يقيمونه قريباً من بيوتهم ، ويجمعون فيه الماء المستخرج من الآبار التي ينشئ الحوض بالقرب منها ، أو الماء المستجلب على ظهور الإبل من الندراة التي تتجمع فيها ماء المطر . وكان الأعراب يننون هذه الأحواض بالطين والحجارة ، وحين يرحلون عن الدار كانوا يتركونه كما هو ، كما

(١) ديوانه ٥٠ .

(٢) الآيات : العلامات . لسة أعوام : أي بعد ستة أعوام .

(٣) لآياً : أي بيطئاً . وجذم الحوض : أصل حافته الذي يبقى بعد أن يهدم .
وخاشع : لاصق بالأرض من الخراب .

يتركون سائر البقايا . فيتهدم مع الزمن ، وتتكلم أطرافه ، كما ذكر النابغة في شعره . فالصورة مستمدة من بيئة الأعراب في البادية كما نرى .
وقد رسم شعراء العرب صورة أخرى للنؤي حين وصفهم له ، وهي تشبيه النؤي بسوار من العاج . قال كثير عزة في صفة نؤي (١) :

عرفت لسعدى بعد عشرين حجةً بها درّس نؤي في المحلة منحني (٢)
قديم كوقف العاج ، ثبتت حوله منارز أوتاد ، برضم مؤذن (٣)
والعلاقة بين النؤي وبين سوار العاج في هذه الصورة ، أو وجه الشبه بينها ، هو الاستدارة وارتفاع الحافة أيضاً ، كما في الصورة الأولى التي شبه الشعراء فيها النؤي بحوافي الخوض .

والأسورة المصنوعة من العاج أو الذئبل من الحلي التي كان نساء الأعراب في البادية يترنّ بها . وهن إلى اليوم يتحلين بحلي لا تختلف كثيراً عن هذه الأسورة التي ذكرها الشعراء في القديم .

* * *

وأخيراً نصل إلى الوتد ، وهو الشيء الرابع من بقايا الديار الذي اهتم به الشعراء في شعر الوقوف على الأطلال . فذكروه في شعرهم ووصفوه وصوروه . ولكنهم لم يكتروا من ذكره مثلاً أكثر من ذكر الأشياء الأخرى . وقد شبهوه في أثناء الوصف والتصوير بالشجيج أو الشجوج ،

(١) أمالي المرتضى ٣٤/٢ ، وديوانه ٥٨/٢ .

(٢) الحجة : السنة . ميا : أي بالدار . ودرس : أي دارس .

(٣) وقف العاج : سوار العاج . برضم مؤذن : أي النؤي مكرّم بمجارية

بعضها فوق بعض .

وهو الرجل الذي شُجَّ رأسه . قال حسان بن ثابت في ذلك (١) :

لن منزل عافٍ كأن رسومَه خيايلٌ رَيطَ سابريَ مُرْسَمٍ (٢)
خلاء المبادي ، ما به غيرُ رُكْدٍ ثلاثٍ كأمثالِ الجِسامِ جُثَمٍ (٣)
وغيرُ شجيجٍ مائلٍ حالفٍ إلى غيرِ بقايا كالسحيقِ النعم (٤)

والملاقة بين عصا الوتد وبين الرجل الشجيج هي أن الوتد قد ينكسر حين يندق في الأرض ، فينقسم إلى شطرين تكون بينهما فرجة ضيقة ، تبدو كالشجة في رأس الإنسان ، فتنبه الشعراء لذلك ، أي التشابه بين الشجة في رأس الإنسان وبين الشق في رأس الوتد ، وجعلوا وجها للشبه ، واتخذوه عنصراً للتصوير كما نرى .

وهناك عنصر آخر نفسي في هذه الصورة ، وهي مسألة الضرب والدق . فالشجة في رأس الإنسان أثر من آثار الضرب ، والانكسار والانقسام في رأس الوتد أثر من آثار الضرب والدق أيضاً . وهذا هو الدافع النفسي الذي جعل الشعراء يقيمون هذا التشبيه في أثناء تصوير الوتد إلى جانب التشابه في الشكل أو المظهر الخارجي . فالملاقة بين عناصر التصوير في هذه الصورة علاقة مادية ونفسية معاً .

وهناك صورة أخرى رسمها الشعراء للوتد في أثناء تصويره ، وهي تشبيهه بالرجل الأشعث ، وهو الذي قد تشعث شعره ، أي تفرق .

(١) ديوانه ٣٩٢ - ٣٩٣ .

(٢) خيايل : أي قطع ، واحداً خيل . والريط : ثوب لين طويل الذيل .

والسابري : النسوب إلى سابور ملك الفرس . والرسم : الزين بالرسوم .

(٣) المبادي : الظواهر . والركد الثلاث : الأثافي الثلاث .

(٤) الشجيج : يريد به الوتد الذي انكسر أعلاه وافرقت فرقتين . والمائل : الغائم

البارز . والسحيق : الثوب السحق ، وهو البالي . والنعم : الزين بقشوش صغيرة .

قال حسان بن ثابت في ذلك أيضاً (١) :

أهاجك بالبيداء رسمُ النازلِ نعم ، قد عفاها كلُّ أسحَمَ هاطلِ (٢)
وجرّت عليها الرامساتُ ذبولها فلم يبق منها غيرُ أشعثٍ مائلِ (٣)
والعلاقة بين الوتد وبين الشعر المشعث هي أن أجزاء الخشب وأليافه
في رأس الوتد تتفرق من أثر الضرب والدق ، وينفصل بعضها عن بعض
دون أن تنقطع ، فتبدو على شكل خيوط متفرقة متشابكة في أعلى الوتد
القائم ، كما تبدو اللثة الشماء على رأس الرجل .

* * *

هذه أم الأشياء التي ذكرها الشعراء من بقايا الديار ، وصوروها في
شعر الوقوف على الأطلال . وقد عرضنا للصور أو التشبيهات التي أوردوها
في معرض الوصف والتصوير . وحاولنا أن نبين أجزاء هذه الصور ،
والملائق التي وجدوها بين هذه الأشياء من بقايا الديار وبين الأشياء التي
شبهوها بها . وقد رأينا أن معظم هذه الصور مستمدة من حياة الأعراب
في بيئة البادية .

ولقد كانت طريقتنا في هذا العرض والبيان هي طريقة الإيجاز ، والإشارة
إلى الأمور العامة ، وترك الأمور الصغيرة التي تدخل في الدقائق ،
لأن الاهتمام بها ، والبحث فيها يطول ولا ينتهي . وهو بعد لا يعني كثيراً
في مثل هذه الدراسة .

(١) ديوانه ٣١٣ .

(٢) الأسحَم : السحاب الأسود .

(٣) الرامسات : الرياح التي تثير التراب فترمى به الآثار ، أي تدفنها . والأشعث :
يريد به الوتد الذي قد تشعث أعلامه .

أطلال (هـ)

من المعاني العامة الأساسية في شعر الوقوف على الأطلال ذكر خراب الديار واندثار بقاياها بعد رحيل أهلها . وقد ألح الشعراء على هذا المعنى ، فذكروه كثيراً في أشعارهم ، حتى لا تكاد تخلو منه قصيدة في الوقوف على الأطلال . والصفة العامة التي تشترك فيها الديار وبقاياها جميعاً في هذا الشعر هي صفة القدم والبلبلى . كما أن الصفة العامة التي تشترك فيها جميع التشبيهات والتصورات التي أتى بها الشعراء في معرض وصف الديار وبقاياها هي صفة القدم والبلبلى أيضاً .

وقد ذكر الشعراء في عرضهم هذا المعنى الأسباب في خراب الديار واندثارها . فحاولنا استقراء هذه الأسباب ، فانتهى بنا الاستقراء إلى أن الأسباب هي مرور الزمن .

الشعراء يرجعون خراب الديار إلى عاملين اثنين . أحدهما تقادم العهد ومرور الزمن . وثانيها حوادث الطبيعة .

Organization Of the Alexandria Library (GOAL)

Alexandria

أما تقادم العهد ومرور الزمن فقد جملة الشعراء سبباً لخراب الديار في شعر الوقوف على الأطلال ، ولكنهم لم يهتموا به كثيراً ، ولم يقفوا عليه طويلاً ، فما كان يرد في أشعارهم إلا الفينة بعد الفينة . وما كان ذكرهم له مع ذلك إلا سريعاً خاطفاً ، لا يعتمد على تصوير أو تشبيه ، ولا يمدو الإشارة المأثرة . قال عبيد بن الأبرص (١) :

تَسِيرُ الدَّيَارُ بِذِي الدِّفِينِ قَاوِدَةِ اللَّيْلِ ، فَرَمَالِ لَيْلٍ
فَخَرَجَتِ ذِرْوَةٌ ، فَقَفَا ذَيْلُ يُعَقِّي آيَةَ سَلَفِ السَّنِينِ (١)
فَقَدْ تَغَيَّرَتْ آيَاتُ الدَّيَارِ وَتَغَيَّرَتْ ، لِأَنَّ مَرَّةَ السَّنِينِ قَدْ بَعُدَتْ بِهَا عَنْ أَيَّامِ
غَنَاهَا بِأَهْلِهَا وَسَاكِنِيهَا .

وَأَمَّا حَوَادِثُ الطَّبِيعَةِ فَقَدْ جَعَلَهَا الشُّعْرَاءُ سَبَبًا لِحُرَابِ الدَّيَارِ أَيْضًا ،
وَذَكَرُوهَا كَثِيرًا فِي شُعْرِ الْوُقُوفِ عَلَى الْإِطْلَالِ ، وَتَدَاوُلُهَا وَأَفْرَطُوا فِي
ذَلِكَ ، وَلَا سِيَّامَا شُعْرَاءُ الْمَصْرِ الْأُمَوِيِّ . وَحَوَادِثُ الطَّبِيعَةِ الَّتِي اعْتَادَ الشُّعْرَاءُ
أَنْ يَذْكُرُوهَا مِنْذُ الْجَاهِلِيَّةِ ، وَلَمْ يَكَادُوا يَخْرُجُونَ عَنْ ذِكْرِهَا فِي الْمَصُورِ
الثَّالِثَةِ ، هِيَ الرِّيحُ وَمَا تَذْرِيه مِنَ التَّرَابِ وَالرَّمَالِ ، وَالسَّحَابُ وَمَا يَنْشَأُ عَنْهُ
مِنَ الْأَمْطَارِ وَالسِّيُولِ . قَالَ النَّابِغَةُ الذِّبْيَانِي (٢) :

أَمِنْ ظِلَامَةِ الدِّمَنِ الْبَوَالِي بِمَرْقَضِ الْحَيِيِّ إِلَى وَعَالٍ
تَعَاوَرَهَا السَّوَارِي وَالْفَوَادِي وَمَا تُذْذِرِي الرِّيحُ مِنَ الرَّمَالِ (٣)

* * *

ذَكَرَ الشُّعْرَاءُ فِيمَا يَتَعَلَّقُ بِالرِّيحِ أَنَّهَا تَغَيِّرُ الدَّيَارَ ، وَتَهْجُوهَا بِمَا تَنْسُفِي عَلَيْهَا
مِنَ الْحَصَى وَالتَّرَابِ وَالرَّمَالِ ، فَتَدْفِنُهَا وَتُخْفِيهَا عَنِ الْعَيُونِ . وَقَدْ عَدَّدُوا فِي
بَعْضِ ذَلِكَ أَكْثَرَ أَنْوَاعِ الرِّيحِ الْمَعْرُوفَةِ عِنْدَ الْعَرَبِ ، وَمِنْهَا الرِّيحُ الْإِيْنَةُ

(١) الْخُرَجُ بِمَعْنَى الْوَادِي هَاهُنَا . وَآيَةُ : أَيُّ عَلَامَاتِهِ وَآثَارِهِ ، وَاحِدُهَا آيَةٌ .

(٢) دِيْوَانُهُ ٦٤ .

(٣) السَّوَارِي : السَّحَابُ الَّتِي تَنْشَأُ فِي اللَّيْلِ ، مِنْ سَرَى يَسْرِي ، إِذَا سَارَ لَيْلًا .
وَالْفَوَادِي : السَّحَابُ الَّتِي تَنْشَأُ فِي النَّهَارِ ، أَيُّ الصَّبَاحِ ، مِنْ غَدَا يَدُو ، إِذَا
سَارَ فِي النَّهَارِ .

اللطيفة مثل ربح الصَّبَا ، ومنها الرياح الشديدة العنيفة مثل ربح الشمال .
وذكروا منها أيضاً الرياح التي تهب في فصول السنة المختلفة ، كالصايف وهي
الرياح التي تهب في الصيف ، والمربع وهي الرياح التي تهب في الربيع .
وقد عمد الشعراء في ذكر الرياح إلى شيء من الوصف والتصوير .
فشبهوا آتيها بحنين النوق وهي تحين^(١) إلى أولادها التي مُسِلَّتْ منها حيناً
حزيناً موجعاً . قال إيلاس بن عامر أعشى طرود (١) :

وعَرَصَةُ الدار تستن^(٢) الرياحُ بها تحين^(٣) فيها حينَ الوَلَّةِ السُّلْبِ (٢)
والتشبيه واقع بين حنين النوق الحزين الرتيب وبين دوي الريح الكثيب
الرتيب حين هبوبها ومرورها بالديار . ولم يكثر الشعراء من تشبيه صوت
الرياح بحنين النوق ، فلم ترد هذه الصورة في شعر الوقوف على الأطلال
إلا نادراً . وربما كان السبب في ذلك دقة هذه الصورة ، وحاجتها إلى حس
رقيق دقيق ، يخترق حجاب الواقع المنظور إلى ما لا تراه العينان .

على أن هؤلاء الشعراء قد أكثروا في وصف تخريب الديار من تشبيه
الرياح بالمروس وبأذيال ثوبها التي تجرّها وراءها . قال الأسود بن يعفر
في ذلك (٤) :

جَرَّتْ بها الريحُ أذيالاً مُظَاهِرَةً كما تجرُّ ثيابَ الفتوةِ المرُوسُ (٤)

(١) ملحقات ديوان الأعشى ٢٨٤ .

(٢) تستن الرياح بها : أي تسرع فيها .

(٣) ملحقات ديوان الأعشى ٣٠٠ ، واللسان (نو) .

(٤) الفتوة : عروق نبات يستخرج من الأرض ويصنع بها الثياب . والمرس : حم مروس .

وقال عبيد بن الأبرص (١) :

جرت عليها رياح الصيف ، فاطردت^(٢) والريح فيها تغيبها بأذيال^(٣)
فالريح تمر بالديار وقد جرت وراءها سحبا من التراب والرمال ، تطمس
بها آثار الديار ، كما تبحر العروس أذيال ثوبها خلفها ، وتطمس بها آثار
أقدامها على الأرض .

وقد لاحظ الشعراء حركة الرياح الدورية في دفن آثار الديار بما تحمله
من التراب والرمال ، ثم الكشف عنها بنسف التراب والرمال . فكما دفنته
هذه بالرمال سفرت عنه الأخرى الرمل وأظهرته . لاحظوا هذه الحركة
الدائمة ، وشبهوها بعمل النسيج ، نسج الثياب .

قال امرؤ القيس في مطلع مملقته (٤) :

قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحول
فتوضّع فالفقرة لم يصف رممها لما نسجت من جنوب وشمال^(٥)
فشبه حركة الرياح الدورية من جنوب مرة وشمال مرة بعمل نسج الثياب ،
لأن الحائك يداول في حركته أثناء النسج بينة مرة ، وبسرة أخرى .

وقال ذو الرمة في ذلك أيضاً (٥) :

خيل لي ، عوجا عوجة نافتيكما على طلل بين القيلات وشارع
به ملعب من مغطيات نسجته كنسج اليابني برودة بالوشائع^(٦)

(١) ديوانه ١٠١ .

(٢) جرت عليها : أي جرت الرياح التراب عليها كما تبحر العروس أذيال ثوبها .

(٣) ديوانه ٨ .

(٤) نسجت : تعاقبت عليها مرة هذه ومرة هذه . والجنوب : ربيع الجنوب .
والشمال : ربيع الشمال .

(٥) ديوانه ٣٥٥ .

(٦) المغطيات : الرياح الشديدة . والوشائع : لعائف النزل ، واحتتها وشيعة .

فالرياح العاصفة تلعب بالديار ، وتنسج آثارها بألوان وأشكال مختلفة كما ينسج الصانع الياباني الثوب ، ويزينه بالوشائع . والصورة هنا تختلف عن الصورة الأولى ، لأن امرأ القيس اهتم بالحركة ، وعُني برسم حركة المداولة في هبوب الرياح على آثار الديار ، وفي عمل الحائك في نسج الثوب ، بينما اهتم ذو الرمة بالألوان والأشكال الحادثة من عصف الرياح بآثار الديار ، ومن تزيين الصانع ثوبه بالوشائع حين نسجه .

* * *

وأما فيما يتعلق بالسحاب وتخريبها الديار فقد جعل الشعراء السحاب تمثيلاً للديار بما ينشأ عنها من أمطار وسيول تغمر الرسوم ، وتجرف الدمن ، وتهدم النشئي . وقد أكثروا من وصف السحاب والأمطار والسيول في معرض وصف تخريب الديار . وأكثروا من ذكر أنواعها وأشكالها وألوانها ، دون أن يعمدوا كثيراً إلى التصوير والتشبيه . ولكنهم وصفوا خلال ذلك المواصف وثورات الطبيعة وزحف السحاب وهطول الأمطار ، فأثروا من ذلك بصور جميلة شيقة ، ولا سيما شعراء العصر الأموي . ولقد فاق الأخطل أصحابه في ذلك كله . وهذا وصف له لما صفة هبت على آثار ديار أجبته (١) :

دَمِنَ تَدْعُدُهَا الرِّيحُ ، وَتَارَةً تَسْقِي بِمَرْتَجِزِ السَّحَابِ ثَقَالَ (٢)
بَاتَتْ يَمَانِيَةُ الرِّيحَ تَقُودُهُ حَتَّى اسْتَقَادَ لَهَا بِغِيرَ حِيَالِ (٣)

(١) ديوانه ١٥٦ - ١٥٧ .

(٢) الدمن : الآثار التي يتركها الناس في الفيار ، واحدها دِمْنَةٌ . وتدعدها : تفرقها .

(٣) تقوده : أي تقود الرياح السحاب .

في مظلم غَدَقِ الرِّباب ، كأنما يَسْتَقِي الأَشَقَّ وعَلَجاً بدوالي (١)
فهو يصور هنا عاصفة قاترة ، نرى فيها الرعد مرتجلاً مدوياً ، والسحاب
متراكماً ثقيلًا ، تدفقه الرياح الهائجة ، فيتدافع ويقبل بالمطر غزيراً كثيفاً ،
وقد أظلم الجو ، واسودت جوانب السماء . وكل ذلك في لفظ يسير ، وجمل
قليلة قصيرة ، تمضي سريعة كسرعة العاصفة الهائجة .

(١) في مظلم : أي في سحاب مظلم ، والسحاب المظلم يكون مليئاً بالماء . والفندق :
السحاب الغزير المطر . والرباب : السحاب للتلقي الذي تراه كأنه دون السحاب .
والأشَقَّ وماج : موضعان . والدوالي : جمع دالية ، وهي الدولاب يديرها اثور ،
أو الناعورة لسفي الأرض .

٤ - الحيوان الذي يألف الديار

كان العرب في الصحراء يتوخَّون في الأرض التي يتزلونها الخصب والإنبات وملاءمة شروط الحياة . ولذا كانوا يختارون أخصب الأماكن ، وأغناها بالماء والكلأ لتزولهم . ويبدو لنا أن وحوش الصحراء كانت تألف هذه الأراضي أيضاً ، وتوطن بها ، بعد أن يخليها أهلها ، ويرحلوا عنها . كأن لها غريزة تشبه غريزة الإنسان في البحث عن المكان الملائم لشروط حياتها .

وكان العرب يبرون في أسفارهم ورحلاتهم بالديار التي همجروها ، فيرون الحيوانات تسرح وترتع في الأماكن التي عمروها هم في الأيام الماضية ، وقصوا فيها شطراً من حياتهم ، يرونه عزيزاً غالياً ، فكان ذلك يؤلمهم ويثير في نفوسهم ذكريات حلوة جميلة . ولذا كان الشعراء يذكرون هذه الحيوانات التي أوطنت بديارهم في شعر الوقوف على الأطلال ، كأن نفوسهم تأسى لذلك ، وكأن لسان حالهم يقول : ما ألقى صروف الأيام ! لقد عمرنا هذه الديار حيناً من الدهر ، ثم اضطررنا لهجرها ، فسكنتها بمدنا الوحوش . وكأنتنا

بهؤلاء الشعراء يضمنون بهذه الديار على الوحوش ، لأن فيها بقية من ذكريات حياتهم الماضية ، مازالت أطيافها تتردد جاثية ذاهبة في ساحاتها وجناتها . ومما يكن من أمر فقد ذكر الشعراء الحيوانات التي تألف الديار في شعر الوقوف على الأطلال ، وأكثروا من ذكرها ، حتى جعلوا ذلك معنى من المعاني اللازمة التي وردت في هذا الشعر على مدى العصور . وحيوانات الصحراء قليلة ليست بالكثيرة . ومن استقراء شعر الوقوف على الأطلال نجد أن الشعراء لم يذكروا فيه سوى البقر الوحشي والظباء والنعام ، وصغار هذه الحيوانات أحياناً ، ثم الطيور ، ولا سيما الحمام . وقد أكثر الغزلون البداة من ذكر الحمام ، وتغنوا بصوته خاصة دون غيرهم من الذين سبقهم أو الذين جاءوا بعدهم .

ويمكننا أن نقول إن الشعراء قد ذكروا هذه الحيوانات في مدح وصف الديار بالخلو والإفقار . فمرة يقولون إن الديار خالية مقفرة ، ليس بها أحد سوى قطيع من البقر ، أو صرب من الظباء ، أو إجل من النعام ، كما قال المرقش الأكبر (١) :

أُمسَتْ خِلاءً بَعدَ سَكانِها مَقفَرةٌ ما إنْ بِها منْ إِرَمٍ (٢)
إِلاَّ منْ العِينِ تَرَعَى بِها كالفارسيِّينَ مشوِّاً في الكُعمِ (٣)
بَعدَ جَميعٍ قدْ أَرامَ بِها لَهم قِيا بٌ ، وعلَيمُ نَعَمِ (٤)
ومرة يقولون إن الديار قد أفقرت من ساكنيها ، وتبدلت بهم الحيوانات ،

(١) الفضليات ٢٢٩ .

(٢) من إرم : أي من أحد .

(٣) العين : بقرات الوحش ، واحدتها عيناء . والكعم : الغناس .

(٤) الجميع : القوم المجتمعون النازلون في موضع واحد . وعليهم نعم : أي لهم أنعام تروح عليهم ، وهي الإبل .

أطلال (٦)

كما قال النابغة الذبياني (١) :

عهدتُ بها حياً كراماً فبُدِّلتُ خناطلَ آجالِ النعامِ الجوافلِ (٢)
 ترى كلَّ ذئبالٍ يمارضُ رَبرَباً على كلِّ رَجَافٍ من الرملِ هائلِ (٣)
 يثرن الحصى حتى يباشرنَ برده ، إذا الشمسُ مدَّتْ ريقها ، بالكلاكلِ (٤)
 وقد وصف الشعراء هذه الحيوانات بصفات كثيرة ، وشبهوها في أثمانها
 ذلك تشبيهات مختلفة ، حسب أنواعها كما رأينا في التالين الذين ذكرناها .
 ولكنهم لم يققوا على صور معينة يتداولونها ، ولا يخرجون عنها ، كما كان
 الأمر في وصف الديار وتصويرها مثلاً . ونحن نذكر ، إلى التالين السابقين ،
 طرفاً من هذه الشبيهات على سبيل المثال .
 شبة طرفة النعام بالإماء ، وهن يحملن حزمَ الخطب على رؤوسهن
 في قوله (٥) :

حاسبى رسمٌ وقفتُ به لو أطيع النفسَ لم أرمِتهُ
 لا أرى إلا النعامَ به كالإماء أشرفتُ حرْمَهُ
 والصورة طريفة جداً ، فالنعام قوائمه طويلة ، تبدو دقيقة بالقياس إلى
 جسمه الثقيل الشرف ، ويزيده إشرافاً ريشه المتدلي على جانبيه . وهو

(١) ديوانه ٦٣ .

(٢) الخناطل : الجماعات ، واحتبا خنطة وخنطل . والآجال : قطعان النعام ،
 واحدها إجل .

(٣) الذئبال : ثور الوحش الطويل الذيل . والربرب : قطيع يقر الوحش . والرجف
 من الرمل : النقي يتحرك وينهار حين وطئه من لينة . والهائل : الذي ينال .

(٤) رقى الشمس : لعابها وهو يبدو في الهاجرة كأنه يسيل من شدة الحر .
 بالكلاكل : أي يثرن الحصى بالكلاكل ، وهي الصدور ، واحدها كلاكيل .

(٥) ديوانه ١٥٠ .

يُشَبِّه بهذه الحالة الإمامَ اللواتي يحملن حزمَ الخطب على رؤوسهن ، فتبدو أجسامهن دقيقة رقيقة تحت هذه الحزم المريضة الشرفة .

وشبهَ عبيد بن الأبرص الأطباءَ بأباريق الفضة في قوله (١) :

بُدِّلَتْ مِنْهُمْ الدِّيارُ نَمَامًا خاضباتُ يُزْجِنُ خَيْطَ الرِّثَالِ (٢)
وَطِبَاءٌ كَأَنَّهُنَّ أَباريقُ مُجَيِّنَرُ ، تَمْنُو عَلَى الأَطْفَالِ
والصورة هنا طريفة جداً أيضاً . والطباء تشبه أباريقَ الفضة حقاً بطول أعناقها وحسنها في دقتها ورقمتها ورشاقها ومياضها .

وقد أكثر الشعراء من وصف بقر الوحش بالمَيِّن وطول الذيل والخنَّس . قال النابغة الذبياني (٣) :

أَهاجَكَ مِنْ سَعْدِكَ مَعْنَى المَاهِدِ بَرُوضَةٌ تُنْمِي فِذَاتِ الإِسْأَوِدِ
تَماوَرَّها الأرواحُ يَتَسَيِّفُنَ رَبَّها وَكُلُّ مُلَيْثٍ ذِي أَهاضِبٍ راعِدٍ (٤)
بِها كُلُّ ذِبَالٍ وَخَنَساءُ تَرعوي إلى كُلِّ رَجَافٍ مِنَ الرَّمْلِ فارِدٍ (٥)

(١) ديوانه ١٠٦ .

(٢) نَمَام خاضبات : خضب الكلاً سيقانها في الربيع . والحيط : جماعة النعام .
والرِّثال : فراخها ، واحدها رَأَل .

(٣) ديوانه ٣٣ .

(٤) تَماوَرَّها : تداولها هذه مرة ، وهذه مرة . واللث : السحاب يكون مطره دائماً . والأَهاضِب : دفات المطر .

(٥) الخَنَساء : بقرة الوحش التي في أعلا خَنَس . وترعوي : تطف وترجع .
والرَّجاف من الرمل : الذي يتحرك وينهار لينة .

وم قد أكثروا أيضاً من وصف هذه الوحوش بأنها مَوْشِيَّة الأكارع ،
ولا سيما الشعراء الأمويون ، حتى صار ذلك شبه قاعدة عامة عندهم .
قال الأخطل (١) :

فما به غير مَوْشِيٍّ أكارعُهُ إذا أحسَّ بشخص ناييٍّ مثلاً (٢)
يرعى بخيفٍ أحياناً ، وتضمُّره أرضٌ خلاءٌ وماءٌ سائلٌ غللاً (٣)
والشعراء منذ الجاهلية قد اعتادوا كذلك عند ذكر هذه الحيوانات
أن يذكرها معها صفاتها أحياناً ، وهي تتبع أمثاتها ، أو تمتلي أمامها .
قال زهير (٤) :

هاج الفؤادُ معارفُ الرسمِ قفر يذئ الحصبَات كالوشمِ (٥)
تتأده عينٌ ملعةٌ تزجي جَانَرَهَا مع الأذمِ (٦)

(١) ديوانه ١٣٨ - ١٣٩ .

(٢) مَوْشِيٍّ أكارعه : أي نور في نواتجه سواد وياض . ومثل : أي إذا أحس
بشخص آتٍ زال عن موضعه .

(٣) خيف : وادٍ بالجزيرة . وسائلٌ غللاً : أي يسيل مثلاً من مكان إلى مكان .

(٤) ديوانه ٣٨٢ .

(٥) معارف الرسم : علاماته المروقة .

(٦) العين : بقرات الوحش ، واحشها عتاء ، سميت بذلك لسعة أحنائها . واللعة :
التي يبالغ تخالف ساثر لونها . والجَانَر : أولادها ، واحدها جَوْدَر . والأذم :
الظلمة البيض .

ه — حال الشاعر حين الوقوف على الديار

يختلف هذا المعنى عن المعاني الأخرى في شعر الوقوف على الأطلال .
فالمعاني التي درسناها سابقاً تتعلق جميعاً بالديار وبقاياها ، على حين يدور
هذا المعنى الجديد على أنفاس الشعراء وأحوالهم حين الوقوف على الأطلال .
وهو مع ذلك نتيجة لتأثير المعاني السابقة في أنفاس الشعراء ، فهو لذلك
يتعلق بهذه المعاني ، ويرتبط بها بهذا الرباط الوثيق .

والشعراء مشغوفون بأطلال الديار ، وقلوبهم متعلقة بها . وهذا الشغف
هو الذي يشدهم إلى الأطلال ، ويجذبهم للوقوف عليها . وهو بذلك بدء
أحوالهم النفسية ومشاعرهم ، ومنطلقها الأول حين وقوفهم على الأطلال .
قال امرؤ القيس (١) :

ابن طللٌ درستُ آيته وغيره سالفُ الأحرسِ (٢)
تَنَكَّرُهُ العينُ من حادث ويعرفه شغفُ الأنفسِ

(١) زهر الآداب - ٢٤ .

(٢) آية : أي علاماته وآثاره ، واحداً آية . والأحرس : جمع حرس ،
وهو المدبر والزمن .

وقال طريح بن إسماعيل الثقفي (١) :

تستخبر الدمنَ القفارَ ، ولم تكن لتردَّ أخباراً على مستخبرٍ
فطللتَ تحكِّم بين قلبٍ عارفٍ منى أحيته وطرفٍ منكـرٍ
والحالات النفسية التي كانت تعترى الشعراء جميعاً ، والمشاعر التي كانوا
يبحسون بها حين وقوفهم على أطلال الديار كثيرة متعددة . وهي على كثرتها
وتعددتها تنصف دائماً بالحزن والكآبة . والر في ذلك أن هذه الأحوال
النفسية تنشأ عن الذكرى ، ذكرى الأيام الماضية السعيدة التي قضاهـا
الشاعر ناعماً سعيداً مع أحبابه . ومن طبيعة الذكرى أن تثير الحزن
والأسى . وقد ذكر الشعراء هذه الأحوال والمشاعر ، ووصفوها في شعر
الوقوف على الأطلال وصفاً حزيناً كثيراً ، يشجي النفوس ، ويشير في أعماقها
تعطفاً وتحنناً على هؤلاء الشعراء .

وكأننا بالشاعر حين يقف بالديار ، ويميل نظراته في أنحائها ، ويرى
بقاياها البالية المهجورة تنال الفناء ، وتظل قائمة ، تثور في نفسه الذكرى ،
فيمود بخياله إلى أيام حياته السعيدة التي قضاهـا في هذه الربوع على وصال
مع أحبته . فتثير هذه الذكرى في نفس الشاعر الألم والحزن ، ولا
يبت الأحزان مثل التذكر ، كما قالت ليل الأخيلية (٢) ، وتهيج فيها الشوق
والصباة . وقد تذهله الذكرى عن نفسه ، فيذهب به الخيال بعيداً ، ويبلغ
به الحزن مبلغاً ، فيبكي ويندرف الدموع كالأطفال . وبعد فراغ شحنة الحزن
والصباة التي تذهب وتقتضي مع سيلان الدموع يفيق الشاعر من ذهوله ،
وتقوب إليه نفسه ، ويرى أن لا طائل في الوقوف والبكاء ، فيتسلى عن

(١) زهر الآداب ٢٤٠ .

(٢) الأمل ٧٢/١٠ - ٧٣ .

حزنه وهمه وذكرى أيامه الماضية بتألمة طريقه في السفر ، ويحث مطيته
على السير في مجاهل الصحراء .

وهكذا فانبثات ذكرى الأيام الماضية أولاً ، ثم ثورة الحزن والألم في
نفس الشاعر ثانياً ، وهياج الشوق والصبابة ثالثاً ، وذهول الشاعر عن
نفسه رابعاً ، والبكاء وذرف الدموع خامساً ، ثم التسلي والتعزي سادساً ،
هي أهم الحالات النفسية التي كانت تمرى الشعراء حين وقوفهم على أطلال الديار .

وهذه الحالات النفسية التي ذكرناها زارها تتردد كثيراً في شعر الوقوف
على الأطلال . على أن أشهر هذه الحالات التي تمرى الشعراء ، وأكثرها
دورانا في الشعر هي حالة البكاء وذرف الدموع . وقلما يخلو شعر في
الوقوف على الأطلال من البكاء والدموع . فقد بكى الشعراء طويلاً على
ديار أحبائهم ، وتمللوا بوصف الديار ، وتسلاوا بنمت الأطلال ، ولا سيما
التزلون البداة منهم . والشعراء يتصفون بركة الطباع ، ورهافة الإحساس ،
فلا نمجب منهم إذا ما بكوا في ديار الأحبة ، وأطالوا في هذا البكاء . على
أن بعضهم قد بالنوا في البكاء ، وأوغلوا في سفع الدموع حتى سالت
على خلودهم ، وبللت ثيابهم . وأبيات امرئ القيس في معلقته معروفة
مشهورة في هذا الميدان . قال (١) .

كأنني غداةً البين يوم تحمّلوا لدى سمّرات الحبي نائفٌ حنظل (٢)
وقوفاً بها صبحي عليّ مطيئهم يقولون : لانهلك أسيّ ، ونجمل (٣)
ففاضت دموع العين مني صبايةً على النحر حتى بلّ دميّ بمحملي (٤)

(١) ديوانه ٩ .

(٢) السرة : شجرة الصمغ العربي . وناقف الحنظل : الذي يستخرج حبه ، والحنظل
له حرارة تدفع منها الجن .

(٣) الطي : الإبل ، واحداً منها مطية .

(٤) المحمل : أي حمل السيف .

وكان هذا البكاء يشفي هموم الشعراء ، وبطفيء غلة صدورهم ، ويمسح
عن نفوسهم آلام الذكرى ، ويفسل عنها آثار الحرمان ، ويريحهم من
حرقة الوجد . قال ذو الرمة (١) :

خليلي ، عوجا من صدور الرواحل بيرة حزوي ، فابكيا في المنازل
لعل انحدار الدمع يعقب راحة من الوجد ، أو يشفي نجي البلابل (٢)

* * *

وقد عمد الشعراء في وصف بكائهم وانحدار الدموع من عيونهم إلى
التصوير . فصوروا ذلك في صور طريفة ، تستوقف نظرنا منها صورتان
اثنتان شهيرتان ، زدان كثيراً في شعر الوقوف على الأطلال . الصورة
الأولى هي تشبيه انجاس الدموع من العينين وانحداره بتسرب الماء من
شقوف القربة البالية وانحداره إلى الأرض . قال امرؤ القيس (٣) .

دنرب بها لحيي الجميع ، فهبجت عقايل سقم من ضمير وأشجان (٤)
فسحّت دموعي في الرداء كأنها كلى من شبيب ذات مسح وتنهتان (٥)
فتحن زى امرأ القيس قد تذكر حين وقف بالديار أحباءه ، وهم
مجمعون في الماضي ، فهبجت هذ الذكرى داءه القديم . فبكى لذلك بكاء
غزيراً ، وسحّت دموعه ، حتى بلل الدمع رداءه ثم ذكر في تصوير

(١) ديوانه ٤٩١ - ٤٩٢ .

(٢) النجى : ما يحدث به الإنسان نفسه . والبلابل : الموم التي تتردد في الصدور .

(٣) ديوانه ٨٩ - ٩٠ .

(٤) الجميع : المجمعون النازلون في موضع واحد . وعقايل السقم : بقايا . ويريد
بالسقم هواء وجبه .

(٥) الشبيب : مزادة الماء البالية . والكلى : جمع كلية ، وهي رقعة تكون في
أصل عروة الزادة ، وأكثر ما يسيل الماء منها .

انحدار دموعه أنها تشبه قطر الماء وسيلانه من خرز قربة الماء . وقد اعتاد الشعراء أن يذكروا قربة الماء البالية في هذا المجال . والسر في ذكر القربة البالية خاصة في أمثال هذه الصورة هو المبالغة في الوصف ، وذلك أن خرز هذه القربة تكون أوسع من خرز القربة الجديدة ، وشقوقها أكثر ، وهذا أدعى لتسرب الماء وسيلانه .

والصورة بعد مأخوذة من صميم حياة الأعراب في البادية ، فاستقاء الماء من الآبار والندران ، ونقله في الروايا والقرب شيء مألوف في حياة الأعراب اليومية ، وهو منظر يكثر وقوع أعين الناس عليه . فلهذا أكثر الشعراء من إيراد هذه الصورة في شعر الوقوف على الأطلال في موضوع وصف بكائهم وسفوحان دموعهم .



والصورة الثانية هي تشبيه انحدار الدموع من العينين أثناء البكاء بسيلان الماء من جوانب الدلو حين تنزع من البئر مليئة ، والماء يفيض من جوانبها ، ويتحدر رشاشاً أبيض نحو الأرض . قال الخطيئة في ذلك (١) :

أمن رسم دارٍ مربعٍ ومصيفٍ لمينيكَ من ماء الشؤون وكيف (٢)
رشاش كغربي هاجري ، كلاهما له داجنٌ بالكرتين عليف (٣)
تذكرتُ فيها الجهلَ حتى تبادرتُ دموعي ، وأصحابي عليّ وقوف (٤)

(١) ديوانه ٢٥٣ .

(٢) معنى البيت : أمن رسمَ الربع والمصيف هذه النارَ تبكي عيناك .

(٣) القرب : الدلو العظيمة من جلد ثور ، يحرقها بعر . والهاجري : الساقط الماهر .

والداجن : البعر الذي ألف السقي . والكرتان : كرة بالذهب حين نزع الدلو من البئر ، وكرة بالعودة لا يزال الدلو في البئر .

(٤) الجهل : جيل الشباب وطيشه .

لقد وقف الحطيئة على دار أحبته ، فرأى أن مرور الربيع والصيف قد غيرا آثارها ودرسها ، فبكى لذلك ، وذرف الدمع من عينيه غزيراً سخياً ، حتى كانت عيناه كدلوين ترشان بالماء رشاً !

وهذه الصورة شبيهة بالصورة الأولى في الأصل ، قرية منها في الشكل والناصر الأخرى . وهي أيضاً مثلها مستمدة من حياة الأعراب في البادية ، لأن استقاء الماء بالدلاء من الآبار للشرب وسقي الأغنام والأنعام ضرورة لازمة لهذه الحياة ، وعمل أسامي من أعمال الأعراب اليومية .

* * *

وللشعراء صور أخرى جيدة طريفة في وصف ميلان دموعهم من عيونهم حين وقوفهم على ديار الأحبة . منها تشبيه الدموع الجارية بالجمان المنتثر من النظام . قال ذو الرمة في ذلك (١) :

قف العيس في أطلال مية ، واسأل رسوماً كأخلاق الرداء السلسل (٢)
أظن الذي يجدي عليك سؤالها دموعاً كسبيد الجمال المفصل
ومنها تشبيه ذرف الدموع بسقوط قطرات ماء المطر من أغصان الشجر . قال جرير المود في ذلك (٣) :

فيت كأن العين أفتان سيدة
عليها سقيط من ندى الليل ينطف (٤)

(١) ديوانه ٥٠١ .

(٢) العيس : الإبل البيض . وأخلاق الرداء : قطعه البالية .

(٣) ديوانه ١٣ .

(٤) أفتان السرة : أغصانها . والسقيط : الثلج .

وقد أتى إبراهيم بن هرمة بالصورتين مما في شعر له ، قال (١) :

كأن عيسني إذ ولت حولهم مني جناحا حمام صادف مطرا
أو لؤلؤ سليمان في عقد جارية ورهاء نازعها الولدان فاشترا (٢)

ووصف امرؤ القيس بكاءه في الديار مرة ، وصور دموعه ، فشبهها في
مرض التصوير بأشياء عديدة مختلفة دفعة واحدة ، فقال (٣) :

عينك دمعها سيجال كأن شأنها أو شال (٤)
أو جدول في ظلال نخل للماء من تحت سجال

هذه عدة صور أتى بها امرؤ القيس في مبالغة وإغراق . ولكنها مبالغة
شيقة مستحبة ، لأنها من صنع شاعر مجيد . والشاعر يضفي على صوره
ومعانيه أشياء من عواطفه ومشاعره ، فيخفف بذلك من وقع المبالغة في
نفوسنا . والشعراء بعد أصحاب أخيلة بجنحة تطير بهم بعيداً في أجواء
الفن ، فتغفر لهم ، ولا نحاسبهم لذلك حساباً عسيراً .

وتابع عبيد بن الأبرص امرؤ القيس في وصف بكائه وتشبيه دموعه بعدة
أشياء في صور متوالية ، مبتدئاً بقربة الماء البالية ، ومنتهاً بجدول ماء

(١) القصبيات ٨٠ .

(٢) ورهاء : أي حذاء .

(٣) ديوانه ١٨٩ .

(٤) السجال : جمع سجال ، وهو الدلو . والأوشال جمع وشل ، وهو الماء
القليل الجاري .

يجري خلال النخل . قال عبيد (١) :

عيناك دمعها سروب^(٢) كأن شأنها شبيب^(٣)
أو قلج^(٤) ما يطن واد^(٥) للماء من تحته قسيب^(٦)
أو جدول في ظلال نخل للماء من بينه مكوب^(٧)

هذه صور طريفة ، سريعة الحركات ، متلاحقة النفثات ، نرى فيها رقة ومرحاً ، ولا نسمع رنة الحزن ولا ترجيعات البكاء ، فهي تقيب وتختفي وراء أمواج النعم التي يوقمها الشاعر .

* * *

ولقد أفصح الشعراء عن حزنهم وألمهم في شعر الوقوف على الأطلال بمعان كثيرة وعبارات مختلفة . ولكن المعنى الذي تداولوه جميعاً ، وعبروا عنه بمباراة واحدة هو معنى الشجو ، أي الحزن الدائم العميق في مسكون ، حتى إنهم كثيراً ما كانوا يبدؤون أشعارهم بلفظ (الشجو) نفسه ، كما قال طرفة ابن العبد (٨) :

أشجاك الربيع أم قديمه^(٩) أم رماد^(١٠) دارس^(١١) حممة^(١٢)
فهو يتساءل عن هذا الحزن أو الشجو الذي ثار في نفسه من وقوفه على الديار ، وعبر عن هذا الحزن بلفظ مأخوذ من الشجو ، فقال : أشجاك .

(١) ديوانه ١٢ .

(٢) سروب : كثير الجريان . والشبيب : قربة الماء البالية .

(٣) الفلج : الماء الجاري . والقسيب : صوت جري الماء .

(٤) ديوانه ١٤٨ .

(٥) حمه : أي فمه ، واحدتها حممة .

وكذلك أكثر الشعراء من ذكر هياج الشوق والصبابة في هذا المجال ،
واعتادوا افتتاح قصائدهم بلفظ (هاج) نفسه . قال الخطيئة (١) :

وهاج لك الصبابة من هواها بجنو قراقير طلل ' محيل ' (٢)
كما هاج الصبابة يوم مرّت عوامد نحو واقصة الحول (٣)
وقال زهير بن أبي سلمى (٤) :

هاج الفؤاد معارف الرسم قفر بذى الهضبات كالوشم
وقال حسان بن ثابت (٥) :

أهاجك بالبيداء رسم النازل نعم ، قد عفاها كل أسحم هاطل (٦)
والشكوى من دأب الشعراء في وقوفهم على أطلال الديار . فهي حية
إلى قلوبهم ، قرية إلى نفوسهم ، يناجونها ويشونها آلامهم وأحزانهم ،
ويشكون إليها ما يكابدون من شوق إلى أهلها الظاعنين ، ويمجدون في هذه
الشكوى عزاء وسلوى . وكأن هذه الديار رفيق أمين يسعد في بلوam ،
فيأمنون بقربه ، وينعمون بلقائه ، وينسون وحشتهم ووحشتهم عنده ، ولو
إلى حين . قال ذو الرمة في الشكوى (٧) :

وقفت على ربيع لينة ناقتي فما زلت أبكي عنده وأخطبته
وأشكيه حتى كاد بما أبته تكلمني أحجاره وملاعبته (٨)

(١) ديوانه ١٩٧ .

(٢) المحيل : التغير .

(٣) عوامد : أي قوائد . والحول : الإبل عليها هودج النساء .

(٤) ديوانه ٣٨٢ .

(٥) ديوانه ٣١٣ .

(٦) الأسحم : السحاب الأسحم ، وهو الأسود .

(٧) ديوانه ٣٨ ، والسان (ش.كا) .

(٨) أشكيه : أشكو إليه أمره .

وبعد فإن الاستغراق في الذكرى ، والذهول عن النفس من الحاني
التي ردها الشعراء كثيراً في شعر الوقوف على الأطلال ، لشدة حزنهم
وفرط صبايتهم وشفقتهم ، حتي ما يطبقون مناداة الديار . قال امرؤ القيس
في هذا المعنى (١) :

ظَلَيْتُ رِدَائِي فَوْقَ رَأْيِي قَاعِدًا أَعَدَّ الْحَصَى ، مَا تَنْقُضِي عِبْرَاتِي
أَعْيَيْتِي عَلَى الشَّهَامِ وَالذِّكْرَاتِ يَتَنَ عَلَى ذِي الِهِمِّ مَعْتَكِرَاتِ (٢)
فهو قاعد لا يبرح الديار ، ذاهل عن نفسه وعن الدنيا من حوله ،
بعد الحصى من الهم حيران آسفاً ، ويكي لهفة وشفقة . وتأخذه الذكرى
والهموم من كل جانب ، فيفر منها إلى رفيق الطريق في السفر يطلب
المون والمزاء .

وقد شبه كثير من الشعراء أنفسهم في ذهولهم واستغراقهم في الذكرى
والصبابة بشارب الخمر الذي باكر الشراب فانتشى . قال امرؤ القيس (٣) :

فَظَلَيْتُ فِي دَمَنِ الدِّيَارِ كَأَنِّي نَشْوَانُ بَاكَرِهِ صَبُوحُ مَدَامِ
وَقَالَ عُبَيْدُ بْنُ الْأَبْرَسِ (٤) :

ظَلَيْتُ بِهَا كَأَنِّي شَارِبُ صَبَاءٍ مِمَّا عَشَقْتُ بَابِلُ (٥)
فقد استغرق امرؤ القيس وعبيد في الذكرى ، وقابا في دنيا الذكريات
عن نفسها وعما يدور حولها ، كما ينسب النشوان من أثر الخمر .

(١) ديوانه ٧٨ .

(٢) معتركات : أي دائماً متتابعات .

(٣) ديوانه ١١٥ .

(٤) ديوانه ٩٨ .

(٥) ظلت بها : أي ظلت بها .

على أن تشبيه الشاعر نفسه بشارب الحمر النشوان في ذهوله واستنراقه في الذكريات حين وقوفه على أطلال الديار قد انقطع في الإسلام بعد أن كان شائعاً في الجاهلية . وهذا أثر من آثار تعاليم الإسلام التي تحرم شرب الحمر على المسلمين .

وقد انتهى الشعور بالوجد والحزن والصبابة بالحطیئة الشاعر حين وقف على ديار هند ، ورأى بقاياها العافية ، وفعل الزمن والرياح في آثارها ، وبدأ يسألها عن أهلها الطاعنين ، نقول : انتهى كل ذلك بالحطیئة الشاعر إلى الارتعاش والألم الشديد الذي يمّري من تنهشه أفعى قديمة قاطعة السم .
قال الحطیئة (١) :

قد غير الدهر من بمدي معارفها والريح ، فادّفنت فيها مغانيها
جرّت عليها بأذيال لها عَصْفٍ فأصبحت مثل سَحَقِ البرد طافها
كأنني ساورتني يوم أسألهما عَوْدٌ من الرقش ، مانصفي لراقبها (٢)
وشعور الحطیئة هذا وأله أمام هذه الآثار العافية من ديار هند هو أعلى درجات الانفعال والحزن في شعر الوقوف على الأطلال .

(١) ديوانه ٢٠١ - ٢٠٢ .

(٢) السود : القديم السن ، ويريد حبة قديمة هنا . والرقش : جم رقشاء ، وهي الحبة للنقطة .

الفصل الثاني

تطور شعر الوقوف على الأطلال
من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث

أطلال (٧)

كان الشعراء الجاهليون هم الذين بدؤوا القول في شعر الوقوف على الأطلال كما ذكرنا آتقاً في مقدمة الكتاب . وقد اتبعهم الشعراء الإسلاميون في ذلك . ثم سار الشعراء المباسيون كذلك على خطى الإسلاميين . وهكذا ظل شعر الوقوف على الأطلال حياً في الشعر العربي خلال المصور .

وقد خصصنا الفصل السابق لبيان المعاني المأمّنة في شعر الوقوف على الأطلال . ونجمل هذا الفصل الآن لدراسة تطور هذا الشعر خلال المصور من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث من الهجرة ، وبيان أسباب هذا التطور . وسنبداً بحثنا بالشعراء الجاهليين ، فنمر بهم مرأً سريعاً ، ولا نطيل الوقوف عندهم لأنهم هم الذين بدؤوا القول في هذا الشعر كما ذكرنا . وكذلك ان وقف عند الشعراء المخضرمين لأنهم بقية شعراء الجاهلية ، ولأن شعرهم يشبه الشعر الجاهلي في طريقته ومبادئه ، فهو امتداد واستمرار له ، ومنه شعر الوقوف على الأطلال . وننتقل دفعة واحدة إلى الشعراء الإسلاميين ، فندرس هذا الشعر عند شعراء الفزل ، ثم عند سائر الشعراء في العصر الأموي . ونصل بعد ذلك إلى العصر العباسي ، فندرس شعر الوقوف على الأطلال عند شعراء القرن الثاني أصحاب التجديد في الشعر العربي . ثم ندرسه عند شعراء القرن الثالث ، وبذلك ينتهي بنا البحث إلى نهاية القرن الثالث من الهجرة .

خصائص شعر الوقوف على الأطلال في الشعر الجاهلي وشعر المخضرمين

وقف شعراء الجاهلية على الأطلال ، فوصفوا بقاياها ، ثم وصفوا أحوالهم النفسية حين الوقوف فيها ، وبكوا بعد ذلك ، واستشعروا الحزن والكآبة . وقد عرفنا هذا كله فيما مضى من كلامنا . وكان هؤلاء الشعراء يكتفون في شعر الوقوف على الأطلال بذكر الظواهر الخارجية للديار في سرعة وإيجاز ، ولا يطيلون في وصفها ، ولا يُمتنون بذكر أجزائها وعناصرها في تفصيل . فالشاعر الجاهلي " عندما يصف رسوم الدار مثلاً ، ويشيئها بالثوب البالي ، لا يصف هذا الثوب وصفاً طويلاً ، ولا يقف لبيان ألوانه وأشكاله وخطوطه ، وإنما يمر سريعاً ، ويعرض علينا الصورة كلها في بيت واحد من الشعر ، أو في شطر واحد من البيت في بعض الأحيان . وقد رأينا الأمثلة على ذلك فيما مضى . وهذه هي الصفة الغالبة الأولى لشعر الوقوف على الأطلال عند شعراء الجاهلية ، وهي صفة الإيجاز والاهتمام بالصورة الكلية والخطوط العامة دون الاهتمام بالأجزاء ودقائق الأشياء .

وإلى جانب ذلك كان شعراء الجاهلية في هذا الشعر يُوزعون اهتمامهم على المعاني جميعاً توزيعاً يكاد يكون متساوياً ويُمتنون بها عنايةً واحدة . ولم يكونوا يُؤلّون أحد هذه المعاني عنايةً خاصةً دون غيره . ويمكننا مع ذلك أن نقول بشيء من التجاوز : إنهم كانوا يبنون بوصف بقايا الديار أكثر من عنايتهم بالمعاني الأخرى . والشعر الجاهلي " كله تطلب عليه زعة وصف ظواهر الأشياء ، بمعنى أن شعراء الجاهلية يهتمون بما تؤدّيه إليهم

حواشهم من النظر والسمع خاصة . وذلك لأن معظمهم كانوا بدءاً وثنيتين لا يُطيلون التفكير فيما وراء الأشياء الظاهرة .

أما النزعة التأملية ووصفُ الشاعر والأحاسيس الدقيقة الدفينة في أعماق النفس فكان ضعيفاً في الشعر الجاهلي بالقياس إلى النزعة الأولى فيه . والحال في شعر الوقوف على الأطلال كالحال في الشعر الجاهلي بمجموعه سواء . وزيد من قولنا هذا أن شعراء الجاهلية لم يكونوا مهتمين كثيراً بأحوالهم النفسية في شعر الوقوف على الأطلال بقدر اهتمامهم بوصف بقايا المنازل والديار . وهذا على الرغم من أن الموقف موقفٌ ذكرى وحنين .

ونكتفي بهذا ، ولا نتوقف طويلاً عند شعراء الجاهلية في بحثنا في تطور شعر الوقوف على الأطلال ، لأن هؤلاء الشعراء هم الذين بدؤوا هذا الشعر كما قلنا ، وابتكروا معانيه ، وأرسوا قواعده واستمروا عليها دون تغيير كبير طوال العصر الجاهلي . ولم يحدث في حياة العرب إثنان هذا العصر حوادث اجتماعية أو تاريخية كبرى غيرت أنماط حياتهم . فبقيت لذلك قواعد الشعر ومعانيه وطرائقه ثابتة على وتيرة واحدة دون تغيير . وكذلك الحال بالقياس إلى شعر الوقوف على الأطلال ، وهو معنى من معاني الشعر الجاهلي .

وكذلك لا نتوقف عند الشعراء المخضرمين الذين عاشوا في الجاهلية . وأدركوا الإسلام ، لأن شعرهم بمجموعه ، ومنه شعر الوقوف على الأطلال ، قد سار على سنن الشعر الجاهلي ، ولم يختلف عنه في شيء يُذكر هنا . فلذلك نعتبر شعر الوقوف على الأطلال عند الشعراء المخضرمين امتداداً واستمراراً لهذا الشعر عند شعراء العصر الجاهلي . وللتحقق من هذه الفكرة تكفينا نظرة عَجَلِي في ديوان كعب بن زهير أو في ديوان الحطيئة أو في ديوان حسّان بن ثابت أو في ديوان ابن مقبل .

تطور شعر الوقوف على الأطلال في العصر الأموي

تطورت بعض أغراض الشعر في العصر الأموي بسبب الحياة الجديدة التي انتقل إليها العرب ، فنشأت فيها مذاهب جديدة ، ولا سيما في شعر النزل . وقد ظهر في النصف الثاني من القرن الأول للهجرة مذهبان جديدان في النزل ، هما النزل المُنذري والنزل الحضري . ولا تهمنا هنا الظواهر الجديدة والمألوفة المستحدثة في هذين المذهبين من النزل ، أو في الشعر العربي عامة في العصر الأموي ، وإنما يهمنا تطور شعر الوقوف على الأطلال في شعر شعرائه من النزلين وغيرهم . ولذلك سندرس هذا الموضوع عند شعراء النزل المُنذري أولاً ، ثم ندرسه عند شعراء النزل الحضري ، ولا سيما عمر بن أبي ربيعة ، ثم عند سائر شعراء العصر الأموي .

١ — شعراء النزل المُنذري :

وم هؤلاء الشعراء الذين عاشوا في بوادي جزيرة العرب إبان العصر الأموي ، واختصوا بالنزل وحده من بين أغراض الشعر المروفة حينذاك . وكان هؤلاء الشعراء كلهم عشاقاً هائمين ، حرموا الوصال ومباهجته ، فحاروا في الهوى وضاعوا ، فداروا حيرتهم وضياعهم ، ودأبوا جراحات قلوبهم في الشعر . وهكذا استقبلوا قرايجهم في النزل ، وبكوا فيه

عذابهم وألمهم ، وشكوا حرمانهم في حزن ولهفة واستفراق ، حتى جعلوا القزل ممرضاً خاصاً لما في قلوبهم من آلام وآمال .

وكان هؤلاء القزليون البداة يأنسون بالنازل والديار ، وبألفونها ويحبونها حباً جماً ، لأنهم عشاق محبون ، ولأن الديار ديار أحبهم الذين غنّوا بها قديماً . وكانت نفوسهم تعلق بكل شيء يذكّرهم بأحبهم ، ويثير شجون نفوسهم . والديار تذكر بالأحبة ، وتثير الشوق والمصابة ، وتهيج الذكريات أكثر من أي شيء آخر له علاقة بالرأه المحبوبة . قال كثير عزة في ذلك (١) :

في الدار وحشاً غير أن قد يحلها ويمتنى بها شخص علي كريم
فما رسوم الدار لو كنت عالماً ولا بالتلاع الثغريات أهم
فدعني زى أن الديار عند كثير سبيل لتذكر عزة محبته ، وتذكر
هواه وأيامه الماضية في هذه الديار . ولعل حرقه الحب والهوى وحرمان
مباهج الوصال ، وما يعقب ذلك من الكتابة العميقة والحزن الدفين قد ربط بين
نفوس هؤلاء الشعراء الرقيقة الحزينة ، وبين آثار الديار الساكنة الحزينة ،
وقد أخذ الغناء يدب فيها شيئاً فشيئاً . فنشأ عن ذلك في نفوسهم عطف
شديد ، وميل إلى النازل والديار .

وقد ألقى هذا العطف على شعر هؤلاء الشعراء في شعر الوقوف على
الأطلال ظلالاً كثيفة من اللفظة والحنين . وجعلهم ينادون الديار ويحيونها ،
ويكثرون من ناداتها وتمييزها ، في إقبال وهيام ، وبدعون لها بالسقيا
والبقاء على الأيام دعاء حاراً ، ويكون عندها بدء ذلك بكاء مرأطويلاً ،
وينفعلون انفعالاً شديداً ، حتى يخيل إليهم أن الديار تهف بهم ، وتطلي

لمرقتهم . قال ذو الرمة في ذلك (١) :

وقفنا ، وسلمنا ، فكادت بحرف
لميرفان صوتي دمنة الدار تهف
وقال مجنون ليلى :

وهلكت للتوباد حين رأيته وكبر للرحمن حين رأني
وكان بكاء الشعراء الفزليين في المنازل والديار يخفف عنهم حرقة الهوى ،
ويطفيء غلظة الحرمان ، ويضع عن نفوسهم عذاب الشوق والعصابة .
قال ذو الرمة في ذلك (٢) :

خطيلي ، عوجا من صدور الرواحل بجمهور حُرّوي ، فابكيا في المنازل
لعل انحدار الدمع يثقب راحة من الوجد ، أو يشفي نحيي البلباب
وهذا المطف والليل الشديد إلى المنازل والديار قد دفع هؤلاء الشعراء
إلى الاهتمام بها اهتماماً كبيراً . فقالوا فيها لذلك شعراً كثيراً ، ولا سيما ذو الرمة
الذي فثّن بالوقوف على بقايا الديار ، وأفرط في البكاء عليها .

وكما أن شعر الفزلي قد تطور عند الشعراء الفزليين ، وتغيرت طريقتهم وممانيه
عندهم عما كانت عليه في الشعر الجاهلي ، فكذلك تطور شعر الوقوف على
الأطلال عندهم ، وخطا الخطوة الكبيرة الأولى نحو التمييز والتمدن عن
الطابع الجاهلي .

والأمر المهم في هذا التطور كان في اهتمام شعراء الفزلي المنزلي بالحالة النفسية
في شعر الوقوف على الأطلال كما في غزلهم كله ، وارتقاء هذا المنحى إلى
المرتبة الأولى من بين المعاني الأخرى واستنقاره بنائهم . هذا من جهة .

(١) ديوان ذي الرمة ٣٧٢ .

(٢) ديوان ذي الرمة ٤٩١ - ٤٩٢ .

ومن جهة أخرى قلّ اهتمام هؤلاء الشعراء بوصف الديار وبقاياها وتصوير أشكالها وألوانها . وبذلك أصبح هذا الشعر عندهم وجداً عاطفياً ، ونجوى نفسيّةً ، وكاد يخلو تماماً من وصف الظواهر والأشياء المادية المريّة في العالم الخارجي . وهذه الصفة الوجدانية هي الصفة الغالبة على شعر شعراء الغزل المُنْزَري بأجمعه .

وكذلك قلّ اهتمام هؤلاء الشعراء بموامل تخريب المنازل والديار من حوادث الطبيعة ولم يمددوا يذكرون الحيوان والوحوش التي تألف الديار بعد رحيل ساكنيها . إلا الحمام ، فقد ظلوا يذكرونه ويأثسون به . وذلك لرخامة صوته في سجنه ، وإثارته الحنين في النفوس برقة غنائه . فهو من هذا الوجه يتفق وما في أنفس هؤلاء الشعراء من وجد وحنين وصباة فيما رزى . قال ذو الرمة في ذلك (١) :

ولو لم يَشْتَنِ الظاعنون لشافني سحام تَفَنَّنِي في الديار وقوعُ
تجاوبن فاستبكين من كان ذا هوى نوائحُ ما تجري لهن دموعُ
ونحن نجد تشابهاً كبيراً بين اهتمام الغزلين البداة بالحالة النفسية ووصفها في شعر الوقوف على الأطلال ، وبين اهتمامهم بها ووصفها في شعر الغزل أيضاً ، دون الاهتمام بوصف المرأة المحبوبة وتصوير الجمال الظاهر في أعضاء جسمها .

والسبب في اهتمام شعراء الغزل بأحوالهم النفسية في شعر الغزل وشعر الوقوف على الأطلال معاً ، على ما يبدو لنا ، هو أن هؤلاء الشعراء ما كانوا يقصّدون إلى وصف الظواهر الخارجية ، واللذات المادية ، وإنما كانوا يقصدون دائماً إلى وصف المواقف والأحاسيس النفسية التي تعذب صاحبها

(١) ديوان ذي الرمة ٣٥٢ .

وتعنيّه وتثقيبه دون أن تتيح له لذةً ماديةً ما . وكانت اللذة الوحيدة التي يجدها هؤلاء الشعراء ويستحبونها هي لذة الألم والمذاب في حبهم ، ولذة الشوق والحنين واللهفة إلى أحبابهم . كان ألمهم في الحب هو غائيتهم في اللذة ، وكان وصف هذا الألم هو غائيتهم في النزول وشعر الوقوف على الأطلال مما .

ويمكن لنا أن نقول بعد استقراء كثير من شعر الوقوف على الأطلال عند النزول البدائي بأن هذا الشعر عندهم كان وسيلة إلى ذكر حالاتهم النفسية ووصفها . كما كان النزول ذاته عندهم وسيلة إلى الشكوى والحنين ، ووصف عذاب نفوسهم وحرقة قلوبهم في الهوى . كما يمكن لنا أن نزعّم بعد هذا الاستقراء أن القسم الأعظم من شعر الوقوف على الأطلال عندهم كان في ذكر الحالة النفسية ، ووصف بدنها ، وتطورها في نفوسهم . وقد اعتادوا أن يبدووا شعرهم بذكر الحالة النفسية . ثم كانوا ينتهون منه دون الإشارة إلى معنى آخر فيه . فإذا بدا لهم وأشاروا إلى معان أخرى فإن ذلك يأتي ملفوفاً في غلالة رقيقة أو كثيفة من ظلال الحالة النفسية . ونسوق لذلك كلامه مثلاً قول ذي الرمة (١) :

أمن دمنة بين القيلات وشارع	تصاييت حتى ظلت العين تدمع
أجل ، عبرة كادت إذا ما وزعتها	بجلي أبت منها عواصر تسرع
تصاييت واحتاجت بها منك حاجة	ولوع أبت أقرانها ما تقطع
إذا حان منها دون مي تعرض	لنا حن قلب بالصبابة موزع
ولا يرجع الوجد الزمان الذي مضى	ولا للفق من دمنة الدار مجزع
عشية مالي حيلة غير أنني	بلقط الحصى والخط في الترب مولع
أخط وأعمو الخط ، ثم أعيده	بكفي والتربان في الدار وقع
كان سنانا فارسياً أصابني	على كبدي ، بل لوعة الين أوجع

هذا شعر في الوقوف على الأطلال كما نرى . ولكنه في الحقيقة أقرب إلى شعر النزول المهود منه إلى شعر الوقوف على الأطلال الذي عرفناه . فليس فيه من معاني هذا الشعر إلا وصف حالة ذي الرمة النفسية في بكائه وحزنه وحيرته في ديار مية . أين وصف بقايا الدار في هذه الأبيات ، بل أين المعاني الأخرى التي عرفناها في شعر الوقوف على الأطلال ؟ ولا أين ، فالشاعر مشغول بذكرياته وأشواقه وآلامه عن بقايا الدار ، كأنها قد تجملت في وجدانه ، وصارت قطعة أو قطرة من حنينه وأشواقه .

على أننا لا نزعم أن شعر ذي الرمة في الأطلال يجري كله مجرى هذا المثال ، كما أننا لا نزعم أن شعر النزيلين البداة في الأطلال يجري كله مجرى هذا المثال أيضاً . ولكننا نزعم أن النزعة المادية قد تضاعفت في شعر الأطلال عندهم ، وأن النزعة النفسية قد عظمت فيه ، فامتزج هذا الشعر عندهم بحقائق قلوبهم ، وحسرات نفوسهم ، ودموع عيونهم امتزاجاً محزناً ، فيه جمال وإمتاع ، وفيه سكينه . وكل ذلك يثير في النفس حزناً واكتئاباً . ولكن هذا الحزن سائح يهز القلب ولا يدميه ، وهذا الاكتئاب لطيف يمس النفوس مساً خفيفاً ، ولا يبعث فيها اليأس والقنوط .

والنتيجة أن شعر الوقوف على الأطلال قد فقد كثيراً من عناصره ومقوماته في شعر شعراء النزول المذري ، فأشبه لذلك شعر النزول نفسه ، وكاد يمتزج به امتزاجاً في طريقته ومعانيه معاً .

٢ — شعراء النزل الحضري : عمر بن أبي ربيعة

ندرس هنا شعر الوقوف على الأطلال عند شعراء النزل الحضري ، ونبحث في تطوره عندهم ، وهؤلاء الشعراء هم شعراء النزل الذين نشؤوا في حواضر الحجاز في العصر الأموي .

واختصاراً للدرس والبحث ندرس هذا الموضوع عند شاعر واحد من هؤلاء الشعراء ، وهو زعيمهم وكبيرهم عمر بن أبي ربيعة .

وقد عاش عمر في مكة عيشة راضية ناعمة مترفة ، واتخذ قول الشعر لعباً يتسلّى به ، ويلهو في حياته السعيدة الخالية من هموم الدنيا وأثقالها التي تبهّط قلوب الناس . فكان شعره كلّهُ لذلك غزلاً ناعماً جيلاً فترا ، يفيض بهجة الحياة وأفراحها .

وقد أكثر عمر من شعر الوقوف على الأطلال في غزله ، كما أكثر منه شعراء النزل المذريّ سواء . وأشبههم عمر كذلك في وصف حالته النفسية ومشاعره الخاصة في هذا الشعر ، والدوران حول هذا المعنى خاصة ، والإقلال من ذكر المعاني الأخرى التي عرفناها في شعر الوقوف على الأطلال . واتخذ من ذكر المنازل والديار وسيلة لوصف حبه ومحباته ، وسيافة أخباره وصور آماله التي تتردد في مخيلته الثنية . وكان بذلك متفقاً وشعراء النزل المذري في طريقة شعر الوقوف على الأطلال ومعانيه .

ولكنَّ عمرَ بنَ أبي ربيعةَ قد اختلف مع ذلك عن شعراء النزل
المعري بطبيعة هذا الشعر ، كما اختلف عنهم بطبيعة شعره في النزل . قد
خرج هذا الشاعر بشعر الوقوف على الأطلال من جوِّ الحزن والبكاء إلى
جوِّ الفرح والابتهاج . فلا نجد في شعره الحنين والذكرى الأليمة ،
ولا نسمع فيه أثاث المحرومين وبكاء المحزونين ، إنما نحس فيه بالبهجة
والطرب ، ولسمع فيه ضحكات السعادة ونفث الفرح . وهذا شأنُ عمرَ
ابنِ أبي ربيعة في شعره جميعاً . وهذه أبيات له في الوقوف على الأطلال (١) :

ألم تربع على الطللِ ومنى الحبي كالليلِ
تعي رسمه الأرواحُ من صبا ومن شملِ
وأنداء تباكره وجونٌ واكف السبلِ
لهندٍ ، إن هندا جثها قد كان من شملِ

وهذا شعر خفيف راقص ، غني بالموسيقى والنغم لطفة ألفاظه ، وسهولة
تراكيبه ، وسرعة وزنه . والحقيقة أن عمرَ بنَ أبي ربيعة في شعره في الوقوف
على الأطلال ، ويفرح للحياة فيه . وهذا بالرغم من ذكره البكاء والدموع
والشوق والفراق في أكثر الأحيان . وبكاؤه ودموعه في هذا الشعر
تشيع فيها البهجة والروح ، ولا يلفها حزن الحيارى وحرقة القلوب
وآلام الماشقين المتيسمين ، إذ لم يكن قلبه جريماً ، ولم تكن نفسه حزينة ،
ولم تكن الحياة عنده إلا لهواً ولباً .

ولكن طريقة عمرَ هذه في شعر الوقوف على الأطلال ، وهي طريقة
الفرح والبكاء البهيج ، لم تستمر بعده ، ولم يسلكها شاعر غيره .
فانقطعت لذلك من بعده .

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ٤٠١ - ٤٠٤ .

٣ — سائر شعراء العصر الأموي غير شعراء النزل :

إننا حين نبحث في أمر شعر الوقوف على الأطلال عند شعراء العصر الأموي من غير النزّلين ، ولا سيما عند الشعراء الثلاثة الكبار ، نجد أمراً جديداً هو أن هؤلاء الشعراء قد أهملوا شأن المنازل والديار ، بل كادوا يتخطّون عن ذكرها والوقوف عليها في افتتاح قصائدهم ، وانصرفوا عنها أو كادوا ينصرفون إلى النزل . فخلقوا به وشرعوا يبدؤون قصائدهم في أغراض الشعر المختلفة بالنزل الصرفِ وحده دون ذكر المنازل والديار والوقوف عليها ، واتخاذها وسيلةً إلى النزل كما كان يفعل الجاهليون . وبذلك خرجوا على قواعد الطريقة القديمة في افتتاح القصائد . وتتمثل هذه الطريقة كما نعلم في افتتاح القصيدة بذكر الديار والوقوف عليها ، ثم الانتقال من ذلك إلى النزل ، ثم الخلوص بعد ذلك إلى الغرض الأساسي في القصيدة . وكذلك قد تخلّى شعراء العصر الأموي عن النزل ذاته في بعض قصائدهم الكبرى ، وهجموا على أغراضهم فيها مباشرة ، ولا سيما في الفخر والهجاء . وكأنّ النزل كان يضاف من ثورة نفوسهم الناضبة ، ويحمد جمرة غلّواتها وكبرياتها ، فكانوا يضربون عنه أحياناً ، كما كان يفعل الفرزدق مثلاً . وقد كان الجاهليون يُعَدُّون عن شعر الوقوف على الأطلال أو النزل نفسه في بعض قصائدهم . ولكن ذلك كان يحدث في القصائد القصيرة المدونة الأبيات ، ولم يكد يقع في القصائد الكبرى كالطغّات مثلاً . وأكثرُ الملاحظات بدأها أصحابها بشعر الوقوف على الأطلال .

ونستقي جريراً من شعراء العصر الأموي ، فقد كان 'يكثير من ذكر
النازل والديار والوقوف عليها في أول قصائده .

وأشهر شعراء هذا العصر هم الشعراء الثلاثة 'الكبار' ، الأخطل والفرزدق
وجرير . وسنرى أمرَ شعر الوقوف على الأطلال عند هؤلاء الثلاثة الكبار ،
وزى مدى التطور الذي طرأ عليه . وجريرُ أكثرهم شعراً في هذا المعنى
كما ذكرنا ..

* * *

أما الأخطل فشعره في الوقوف على الأطلال قليل بالقياس إلى وقرة
شعره وسمة ديوانه . وهو مشغول في شعره عامةً بالنزل والخر عن
النازل والديار . يبدو لنا في هذا الشعر رجلاً سكيراً مفرماً بالخر ، يهبها
حباً جماً ، ويذكرها كثيراً ، ويصفها ويصف زقاقها وشاربها وصف حب
لها ، محبب بها ، خير بشؤونها . والصفة الغالبة على شعره في الوقوف على
الأطلال ، على قلة هذا الشعر ، هي اهتمامه بالسحاب والطر الذي يُعني
الديار . وقد وصفها وصفاً مطوّلاً ، وأتانا خلال ذلك بصورة جميلة شائعة
للمواصف وثورات الطبيعة ، كما قلنا آنفاً حين دراستنا لموامل تخريب الديار .
وأما الفرزدق فشعره في الوقوف على الأطلال قليل جداً بالقياس إلى غزارة
شعره وسمة ديوانه . وهو مشغول في شعره عن النازل والديار مثل صاحبه
الأخطل . ولكن شغلته لم يكن بالخر ، وإنما كان بالفخر . وهما الفرزدق
خاصةً يكاد يكون كله فخراً واستملاء . وليس لشعره في الوقوف على
الأطلال ميزة خاصة به .

وكلا الشاعرين ، الأخطل والفرزدق ، يحدّوان حذو شعراء الجاهلية
في هذا الشعر . فيقفان على الديار ، ويصفان آثارها وبقاياها ، ويذكران
اندثارها ، ويصفان الوحوش التي تألفها بمد رحيل أهلها ، كما كان يفعل

الجاهليون سواء . وهذا دون اهتمام كبير بالحالة النفسية . هل أن الجاهليين كانوا أكثر أصالة ، وأصدق شعوراً .

* * *

أما جرير فقد كان الشاعر الأوحده الذي تعلق بالنازل والديار من بين شعراء العصر الأموي . وقد أشبه شعراء عصره في الإكثار من النزول وبدء قصائده الكبرى به وبالشكوى على طريقة شعراء النزول العنري البداء في النزول والشكوى ، وبذكر عهد الشباب وبكاء أيامه المولية والنمي على الشيب والإزراء به ، على طريقته الخاصة . ولكنه ، إلى ذلك ، ظل متعلقاً بالنازل والديار ، وقال في الوقوف بها شعراً كثيراً ، حتى فاق في ذلك كل من أتى قبله ومن أتى بعده من الشعراء ، سوى أبي عبيدة البحتري في العصر المباني .

وجرير ، على إكثاره من شعر الوقوف على الأطلال ، لا يطيل هذا الشعر في القصيدة الواحدة ، بل سرعان ما يتركه إلى النزول أو غيره من الأغراض . وهو يلهل هذا الشعر هلبة جميلة ، ويبعد به عن الطريقة الجاهلية ، ويسير جنب جنب مع شعراء النزول العنري في وصف مشاعره ، والاهتمام بالحالات النفسية حين الوقوف على الأطلال . وهو مثلهم يحب المنازل والديار حياً جماً . فما ينفك لذلك يحميها ويناديها ويناجيها ، ويدعو لها بالسقيا والبقي في كل قصيدة من قصائده . ونسري في شعر جرير في الوقوف على الأطلال رقة وعذوبة ، نحسها أيضاً في غزله ومراثيه وشعره في بكاء أيام الشباب جيماً .

على أننا نجد جريراً يذهب في شعر الوقوف على الأطلال مذهباً جديداً لم يأخذ به غيره ممن سبقوه . وذلك نعتته إلى تقديم النزول على هذا الشعر

في بعض الأحيان . وقد نرى آثاراً من هذا المذهب عند شعراء الجاهلية وشعراء القُرَآن ، ولكننا لا نرى ذلك عندهم واضحاً بيّناً في صورة نزعة ظاهرة ، تتكرر مرةً بعد مرة في شعر شاعر واحد بعينه . وقد ذهب جرير هذا المذهب في قصيدته الشهيرة التي بكى فيها زوجته أمّ حذرة خالدة ، واستهلها بهذا البيت المشهور :

لولا الحياءُ لمادني استمبارُ ولزرتُ قبركِ والحبيبُ يزارُ^(١)
فهو ، بعد بكاؤه أمّ حذرة بسكاءً طويلاً جيلاً على هذه الوتيرة ، يعود إلى دارها بالنميرة ، فيذكرها ويكيها ويصف ربّما وآثارها في قوله :

يا فطرةً لك يومٌ هاجت عبدةً من أمّ حذرة بالنميرة دارُ^(٢)
تحيي الروامسُ ربّما ، فتُجِدُّه بعد الليل ، وتُخِثُّه الأمطار
وكان منزلةً لها بجلاجلٍ وحيّ الزُّبور فتُجِدُّه الأجار
وقد سار جرير على هذه الطريقة في قصائد كثيرة من شعره . منها القصيدة التي مطلعها :

قد قرَّبَ الحيّ إذ هاجوا لإسمادٍ بُزلاً بخَيْسَةٍ أرامَ أقيادٍ^(٣)
ومنها القصيدة التي مطلعها :

بأن الخليلُ برامتينِ فودَّعوا أوَ كلُّنا رفعوا لينِ تَجزعُ^(٤)
ومنها القصيدة التي مطلعها :

ودَّعَ أمامةً ، طان منك رَحيلُ إن الوداعَ إلى الحبيبِ قليلُ^(٥)

(١) ديوان جرير ١٩٩ .

(٢) ديوان جرير ٢٠١ .

(٣) ديوان جرير ١٥٢ .

(٤) ديوان جرير ٣٤٠ .

(٥) ديوان جرير ٤٧٢ .

فهذه القصائد جميعاً وغيرها يدوُّها جرير بالنزل ، ثم ينتقل منه إلى شعر الوقوف على الأطلال ، ويمزجه بالنزل مزجاً . وهذا مذهب جديد لجرير ابتدعه ، وسار عليه في كثير من قصائده كما قلنا .

وقد يقنّ جرير في مذهبه الجديد هذا ، فيراوح بين النزل وشعر الوقوف على الأطلال حالاً بمد حال في القصيدة الواحدة عينها . فقصيدته الفائية التي يمدح بها يزيد بن عبد الملك يدوُّها بالرحيل ، والرحيل من معاني النزل ، فيقول : (١)

انظر خليلي بأعلى ثمداء ضحىً والعيس جائلةً أغراضها خنفٌ
أستقبل الحي بطن السر ، أم عسفوا فالقلب فيهم رهين أينما انصرفوا
.

ثم يترك الظاعنين وشأنهم ، وكأنهم قد آمنوا في السير ، فامتدّ بهم الددّى ، وغابوا عن عينيه ، ويعودُ إلى الديار ، وكأنه يسلي بها همّه ، ويمزّي قلبه عن الظاعنين ، فيقول (٢) :

ياحبذا الخرجُ بين الدام فالأدمى فالرمث من برقة الروحان فالنرفُ
ألم على الربع بالستر باع غيثره ضرب الأهاضيب والشتاجة المصف
كأنه بمد تحنّانِ الرياح به رَقَّ تبَيَّنُ فيه اللام والألف

ثم يبدو له ، فيعرض عن الديار ليأخذَ بالنزل . ولكنه لا يلبث حتى يراجعهُ الحنين إلى المنازل ، فيعود إلى ذكرها مرة أخرى ملوماً حارّاً يائساً ، ويقول (٣) :

-
- (١) ديوان جرير ٣٨٥ .
(٢) ديوان جرير ٣٨٦ .
(٣) ديوان جرير ٣٨٧ .

قال الموائد : هل تنهاك تجربة أمارى الشيب والأخذان قد دلفوا؟
أما تلم على ربع بأستمة إلا لسينك جار عربه يكف؟
يا أيها الربع ، قد طالت صابتنا حتى مللنا ، وأسى الناس قد عرفوا
ولكن جريراً لا يفتن هذا الاقتان ، ولا يمد إلى هذه المراحة بين
شعر النزل وبين شعر الوقوف على الأطلال في قصيدة أخرى غير
هذه القصيدة .

والنتيجة أن جريراً قد حاول أن يمزج شعر الوقوف على الأطلال بالنزل .
وهذا مذهب جديد لجرير ابتدعه لنفسه ، وسار عليه في كثير من قصائده . ويعد
مذهب جرير هذا خطوة جديدة في تطور شعر الوقوف على الأطلال .
وكان شعراء النزل قد خطوا الخطوة الأولى في هذا السيل حين اهتموا
بشاعرهم وأحوالهم النفسية خاصة ، وغلبوها على المعاني الأخرى في هذا
الشعر . وقد جازم جرير في ذلك ، ثم جاء بمذهبه الجديد في محاولة مزج
شعر الوقوف على الأطلال بشعر النزل كما قلنا .

تطور شعر الوقوف على الأطلال في العصر العباسي

بدأت حياة العرب تتغير شيئاً فشيئاً منذ أوائل القرن الثاني للهجرة في الأمصار الإسلامية الجديدة التي أوطنوها واستقروا فيها . حتى إذا انتصف هذا القرن ، واستتب الأمر لبني العباس في بغداد ، أخذت آثار هذا التغير تظهر في طريقة تفكير الناس ، وفي إنتاجهم في الأدب والشعر . وقد تطورت تبعاً لذلك كل أنماط الأدب وأغراض الشعر المروفة . وزيد هاهنا أن نعرف ما حل بشعر الوقوف على الأطلال في خلال هذا الانقلاب الفكري . وسندرس تطور هذا الشعر عند شعراء القرن الثاني أولاً ، ولا سيما في شعر أبي نواس منهم . ثم ندرسه عند شعراء القرن الثالث ، ولا سيما في شعر أبي تمام والبحتري منهم .

١ - شعراء القرن الثاني : أبو نواس

كان شعراء هذا القرن أصحاب تجديد وثورة جريئة على القديم . فقد حاولوا ابتداع مذهب في الشعر جديد يتفق وواقع الحياة المادية والمنوية التي كانوا يقيمونها في بغداد في النصف الثاني من هذا القرن . وزعيم هذا المذهب وخير من يمثل آراء أصحابه وطريقتهم وخصائص أشعارهم هو أبو نواس بلا ريب . ولذلك سنقتصر على دراسة تطور شعر الوقوف على الأطلال عنده

وحده دون أصحابه ، لأنه خير من يظلم كما قلنا ، ولأن أصحابه هؤلاء يقولوا شعراً له شأن في المنازل والديار .

* * *

لأبي نواس شأن عجيب في شعر الوقوف على الأطلال . فهذا الشعر عنده ينقسم إلى قسمين كبيرين ، يبين أحدهما الآخر كل التباين . قسم يقف فيه على المنازل والديار ، ويسكها على طريقة الشعراء القدامى . وقسم آخر ينهج فيه نهجاً جديداً ، ينعي فيه على الديار وأطلالها ، وعلى من يقول فيها شعراً . ويدعو إلى تركها وإهمالها . قال ابن رشيق في كتاب العمدة وهو يشير إلى ذلك : « وزعموا أن أول من فتح هذا الباب ، وفق هذا المعنى أبو نواس بقوله :

لا تبك ليلى ، ولا تطرب إلى هندٍ واشرب على الورد من حمراء كالورود^(١)
وقد استقرينا شعر أبي نواس في الوقوف على الأطلال ، وصنفناه حسب تسميه المذكورين ، فأنكشفت لنا الحقيقة التالية : يسلك أبو نواس الطريقة الأولى في افتتاح أماديجه وأهاجيه الكبرى ، أي في أغراض الشعر العامة القديمة . أما الطريقة الثانية فيسلكها في خمرياته وما إليها من قصائده التي يقولها طاباً في لهوه . فهو إذاً رجل ذو ذكاء ودهاء ، يراعي الذوق العام السائد في عصره حين يقول الشعر في الأغراض القديمة التقليدية لينفق شعره وينال إعجاب الناس . حتى إذا خلا إلى شيطانه وكأسه أطلق نفسه على سجيته ، وسلك الطريقة الثانية .

(١) السبعة ٢٠٣/١ ، وديوان أبي نواس ٢٧ .

وليس في القسم الأول من شعر أبي نواس في الوقوف على الأطلال كبير غناء ، فهو يحذو فيه حذو الشعراء الكبار في العصر الأموي ، ويردد معانيهم ، ويكرر نغمتهم دون أن يبلغ شأوهم فيها .

ولعل أبا نواس كان مضطراً إلى قول الشعر في هذا القسم اضطراراً لا يجد له دفقاً ، ولا يرى منه مهرباً . وهو يصرح بذلك ، ويقول (١) :
 أعير شعرك الأطلال والدم من الفقرا فقد طال ما أزرى به نعتك الحرا
 دعاني إلى وصف الطلول مسكطاً تضيق ذراعي أن أجوز له أمرا
 فسمعا أمير المؤمنين وطاعة وإن كنت قد جشمتي مركباً ومرا
 لقد سجنه الخليفة على استناره بالخر ، وأخذ عليه ألا يذكرها في شعره .
 فجاهر بأن وصفه الأطلال والفقير إنما هو من خشية الإمام ، وإلا فهو عنده فراغ وجهل (٢) .

فهل نفهم من قول أبي نواس هذا أنه أراد الانطلاق من ربة القديم فرءاً عن ذلك رءاً ؟ يبدو لنا أن أبا نواس كان مضطراً إلى أن يسير في طريق القدماء ، وكان كلما زئى له شيطانه الزيف عن هذه الطريق والاتجاه في الطريق الأخرى رءاً عن ذلك رءاً عتيقاً ، رءاً الخليفة أو أمير المؤمنين كما يقول .

* * *

وأما في القسم الثاني فأبو نواس يظهر لنا رجلاً مشغوقاً بالخر ، مزوراً عن الديار والأطلال ، يذمها ليخلص من ذمها إلى مدح الخمر ووصفها وصف مفرم بها غراماً شديداً . يقول أبو نواس (٣) :

(١) ديوان أبي نواس ٢١ .

(٢) وانظر العدد ٧٠٤/١ .

(٣) ديوان أبي نواس ١٤٨ .

است' لدارٍ عفت' بوصافٍ ولا على ربها بوقافٍ
ولا أسلي الموم في غسق الليل بمجادٍ بالليل عساف
لكن بوجه الحبيب أثرها بين ندامي وبين آلاف
من قهوة كالمعيق صافية عادية العمر ذات أسلاف

والقاعدة العامة عند أبي نواس ، في هذا القسم ، هي أن ينمى على الذين يقفون
على الديار والأطلال ، ويكون فيها ، ويسخر منهم سخيرة مرة لاذعة ،
يتم فيها ذوقهم وعقولهم . يقول (١) :

عاج الشقي على رسم يسائله وعجت أسأل عن خمار البالد
يكبي على طلل الماضين من أسدٍ لا درةً درك ، قل لي : من بنو أسدٍ ؟

.....
كم بين فاعتٍ خمرٍ في دساكرها وبين باكٍ على نؤيٍ ومُتَنفِذٍ
دعْ ذا عدمتك وأثرها ممتقةً صفراء تفرق بين الروح والجسد

وإذا تساءلنا عن السبب الذي يدفع أبا نواس إلى موقفه هذا من الديار
والأطلال ومن الباكين عليها ، وجدنا هذا السبب عند أبي نواس نفسه .
وهو يبينه لنا في تفصيل ووضوح يثناننا عن كل افتراض ، ويريجاننا من
كل بحث وعناء . يقول (٢) .

مالي بدار خلت من أهلها شغل ولا شجاني لها شخص ولا طلل
ولا رسوم ، ولا أبكي لمنزلة للأهل عنها وللجيران مُتَنَقِّلُ
ولا قطعت على حرفٍ مذكرة في مرقبها إذا استرضى فتل
بيداء مقفرة يوماً فأنستها ولا سرى بي فأحكيه بها جل
.....

(١) ديوان أبي نواس ٤٦ - ٤٧ .

(٢) ديوان أبي نواس ٦٩٨ .

لا الحزنُ مني برأي العين أعرفه وليس يعرفني سهلٌ ولا جبلٌ
لا أنمت الروضَ إلا مارأيت به قصراً منيفاً عليه النخل مشتملٌ
هذا هو السبب في موقف أبي نواس من الديار والأطلال ومن الباكين
عليها ، يعرضه علينا عرضاً مسهباً واضحاً : إنه يحيا في بغداد حياة تختلف
كل الاختلاف عن حياة الأمراء في الصحراء .
وإذا كان الأمر كذلك فمن حق أبي نواس إذاً أن يبعد عن حياتهم ،
ويهجّر صورها في شعره إلى صور أخرى يراها بعينه في البيئة التي يحيا فيها ،
ويضطرب في مجالاتها ، ولا يريد أن يقول شعراً يصف فيه شيئاً على السماع
كما يقول في بعض شعره ، وهو قوله (١) :

صفة الطول بلاغة القدم فأجمل صفاتك لابنة الكرم
لا تتخذ عنّي عن التي جئمت سقم الصحيح وصحة السقم

تصف الطول على السماع بها أفذو العيان كانت في الحكم
وإذا وصفت الذي متبعاً لم تخل من غلط ومن وهم
وفي الحق أن يصف كل إنسان ما يرى . « وصفة الإنسان ما رأى يكون
لا شك أصوب من صفته ما لم ير . وتشبيهه ما عين بما عين أفضل من تشبيهه
ما أبصر بما لم يبصر » (٢) .

لقد تطورت شروط الحياة العامة ، وتغيرت أنماطها ومظاهرها ، في المجتمع
العربي الإسلامي على عهد عباسيين ، وضعف شأن النضر العربي والقبائل
العربية المعروفة ، وغلبت العناصر المسلمة الأخرى من غير العرب . وبعده
المهد بحياة البادية ، ونسبها معظم العرب ، وانقطعوا في الأمصار التي أوطنوها

(١) ديوان أبي نواس ٥٧ - ٥٨ .

(٢) الصفة ٢/ ٢٣٦ .

عن البادية التي نجموا منها ، وكذلك انقطعوا عن أسبابها وأجوائها ، إلا ما كانوا يقرءون من أخبارها وأشعارها . وبعد هذا د فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازاً ، لأن الحاضرة لاتسففها الرياح ، ولا يحوها المطر ، إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل لا يمكن أن يعيشه أحد من أهل الجيل (١) . وهذا ما فعله حقاً أبو نواس وأضرابه من المحدثين . لقد ذكروا الديار والأطلال مجازاً لا عياناً . كما ذكروا الإبل ، ووصفوا المفاوز والقفار على المادة المتداة اقتداءً بسلك الشعراء الأقدمين ، واتباعاً لما ألفته طباع الناس منهم . ولعل أحدهم د لم يركب جملاً قط ، ولا رأى ما وراء الجبابة (٢) .

وزى أن أبو نواس وأضرابه كانوا على حق في موقفهم من القديم وابتداع مذهبهم الجديد ، لأن ذلك قائمٌ من روح الحياة ، مستمد من طبيعة الأشياء ، يؤيده المنطق ، ويفرضه الواقع فرضاً . ولم يعدم مذهبهم الجديد بعض المعجبين من النقاد أيضاً . فقد ذكر ابن رشيق أن قول أبي نواس في أول قصيدة له :

صفة الطلول بلاغة القدم . فاجعل صفاتك لابنة الكرم
هو أفضل إبتداء صنه شاعر من القدماء والمحدثين عند الخاتمي ، فياروي عن بعض أشياخه (٣) .

* * *

(١) المدة ١٩٩/١ .

(٢) المدة ١٩٨/١ .

(٣) المدة ٢٠٤/١ .

وتتساءل عن السبب الذي دفع بالخليفة إلى زجر الشاعر عن مذهبه الجديد ، واضطراره إلى سلوك مسلك القدماء . ثم تتساءل عن السبب الذي جعل الناس ، في عصر أبي نواس وبعد عصره ، يزورون عنه ، وينفرون من مذهبه الجديد .

ويفتينا أبو نواس هنا أيضاً عن كل اقتراض ، ويجنبنا كل بحث وعناء ، فيشهد على نفسه في شعره ، ويدلنا على السبب في كل ذلك . ويتجلى لنا هذا السبب في الموقف السلي السافر العنيف الذي وقفه أبو نواس من القديم والقدماء . إننا نحس في أعماقنا ، عندما نقرأ شعره ، أنه لم يكن يجدد ، ويدعو للتجديد ، لوجه التجديد ، وإنما يفعل ذلك ازدراء للقديم وكرهاً له . لقد كان مذهبه أو شعره د رفضاً للقديم في كل شيء ، وكلفاً بالجديد في كل شيء ، كما يقول الدكتور طه حسين (١) . يقول أبو نواس (٢) :

دع الإطلال تسفيها الجنوبُ وتبكي عهد جدتها الخطوبُ
وخل لراكب الوجناء أرضاً تحت بها النجاسة والنجيب
ولا تأخذ من الأعراب لهواً ولا عيشاً ، فميشهم جديب
ومثل هذه الأبيات وكثير من أمثالها تظهر لنا ازدراء أبي نواس للقديم والقدماء . ويريد الدكتور طه حسين أن يصبغ هذا السبب بصبغة سياسية في قوله في أحد أحاديث الأرباء : « على أن هذا المذهب الجديد ، على حسنه واستقامته ، وعلى أن أبا نواس موفق فيه ، لم يسلم من أشياء تمكنتنا من أن نفهم بنض الناس له ، ونفهم عليه ، فهو ليس مذهباً شعرياً فحسب ، وإنما هو مذهب سياسي أيضاً . يذم القديم ، لا لأنه قديم ، بل لأنه قديم ولأنه عربي ، ويمدح الحديث ، لا لأنه حديث ، بل لأنه حديث ولأنه فارسي .

(١) حديث الأرباء ١٢٤/٢ .

(٢) ديوان أبي نواس ١١ .

فهو إذاً مذهب تفضيل الفرس على العرب ، مذهب الشعوية المشهور . ومن هنا نفهم سخط كثير من العرب وأنصار العربية على هذا المذهب الجديد (١) .
والحقيقة أننا نلص آثار الشعوية في شعر أبي نواس ولا سيما في خمرياته التي وقفها على ذم القديم والقدماء ، والدعوة إلى مذهبه الجديد ، بأسلوب فيه سخرية مرة وازدراء عنيف للقديم . وقد عرف القدماء ذلك من أبي نواس . فقال ابن رشيقي عنه في العمدة : « وكان شموبي اللسان . فما أدري ما وراء ذلك . وإن في اللسان وكثرة ولوعه بالشيء لشاهداً عدلاً لا ترد شهادته (٢) » .

ولذلك تقل أبو نواس على الناس ، وعلى أكثر العلماء والنقاد ، وتفرم من مذهبه هذا الجديد . والناس ، مهما كانت أحوالهم ، لا يرضون أن يسخر بهم أحد . ولو اتبع أبو نواس ، في الدعوة إلى مذهبه الجديد ، طريقة أخرى غير طريقة السخرية بالقديم والزراية عليه ، لكان له ولمذهبه شأن غير الشأن الذي انتهى إليه ، ولرضي عنه الناس وأقبلوا عليه معجبين .
ولقد تخلى أبو نواس مرة عن موقفه السليبي الساخر في شعره ، واتخذ موقفاً إيجابياً حكيماً في خمرية من خمرياته ، فوفق توفيقاً كبيراً ، وأتى بشيء جديد ، يمكن لنا أن نقول فيه : إنه الجديد الحق الذي كان ينبغي لأبي نواس أن يسمى إليه ، وأن يحققه في مذهبه الجديد . قال (٣) :

ودار ندامي عطّلوها وأدلجوا بها أثرٌ منهم جديدٌ ودارسٌ
مساحب من جر الزقاق على الثرى وأضناثٌ ربحان : جني ويابس
حبست بها صجي ، فجددت عهدهم وإني على أمثال تلك الحابس

(١) حديث الأرماء ١١٣/٢ - ١١٤ .

(٢) العمدة ٢٠٤/١ .

(٣) ديوان أبي نواس ٣٧ .

ولم أدر منهم غير ما شهدت به بشرقي ساباط الديار البساس
أقننا بها يوماً ويومين بعده ويوماً له يوم الترحل خامس
تدار علينا الكأس في عسجدية حبتها بأنواع التصاوير فارس
هذه آثار الديار التي وقف عليها أبو نواس هنا : آثار جر الزقاق ،
وبقايا أضواء الرياح . إنها أطلال الحانة ! وقد أعجب العلماء والنقاد في
القرن الثالث بهذه القصيدة . جاء في المثل السائر لابن الأثير بشأن هذه
الآيات : « وما انتهى إليّ من أخبار ابن الزرع قال : سمعت الجاحظ يقول :
لا أعرف شعراً يفضل هذه الآيات التي لأبي نواس . ولقد أنشدتها أبا شعيب
القلّال ، فقال : والله يا أبا عثمان ، إن هذا هو الشعر ، ولو ثَقِرَ لَطَنٌ !
فقلت له : وبمحك ، ما تفارق عمل الجرار والحزف . ولمعري ، إن الجاحظ
عرف فوصف ، وخبِرَ فشكر . والذي ذكره هو الحق (١) » .

ولا غرابة في ذلك . فقد تخلى أبو نواس عن سخريته من القديم
وازدراؤه له في هذه القصيدة كما زى ، وأخفى ميله للفرس وإعجابه بهم ،
وأخلص لفنه ومذهبه ، فوفق في ذلك كل التوفيق ، وحاز إعجاب النقاد .
ولولزم أبو نواس هذه الطريقة ، وثبت عليها في مذهبه ، وعالج بها التجديد
في شعره ، لنفض القديم نفصاً ، ولضمن لمذهبه الفوز والبقاء . ولكنه لم
يفعل ذلك ، واختار سبيل المجابة والمهجوم ، فانصرف عنه الناس ، واندثر
من بعده مذهبه الجديد .

٢ — شعراء القرن الثالث : أبو تمام والبحري .

كانت لشعراء القرن الثالث مدرسة خاصة في الشعر ، تخالف في أصولها
ومظاهرها مدرسة التجديد التي تزعمها أبو نواس في القرن الثاني . لزمت

(١) المثل السائر .

هذه المدرسة جانب الاعتدال والاتزان في شعرها ، وسلكت سبيلاً وسطاً بين القديم والجديد . فلم تكره القديم كما كرهه أبو نواس وأضرابه ، بل كانت تحبه وتحب قراءته ، ولكنها في الوقت نفسه لم تخضع لهذا القديم خضوعاً تاماً . وكانت النتيجة أن هذه المدرسة اتبعت القديم في أشياء ، وأحدثت لنفسها أشياء ، ومزجت القديم الذي اتبته بالحديث الذي أحدثته مزجاً بارعاً جميلاً .

وأشهر شعراء هذه المدرسة في القرن الثالث هما الشاعران الطائيان أبو تمام وأوس بن حبيب وأبو عبيدة البحرى . وقد قالوا في الوقوف على الأطلال شعراً كثيراً ، ولا سيما البحرى الذي فاق من جاء قبله ومن جاء بعده من الشعراء في الإكثار من شعر الوقوف على الأطلال . وسنعرض لهذا الشعر في الصفحات التالية ، ونرى ما طرأ عليه من تطور وتغير .



عاش هذان الشاعران في بغداد وغيرها من الحواضر العربية ، وألفا الحياة في قصور هذه المدن وحداثتها ، وشغلا بالجمالات التي يسترها لها حياة الحضارة والترف فيها . كما قرأوا واطَّلَعُوا على العلوم والثقافات المختلفة التي شاعت في عصرهما ، فبدأ أثرها في شعرهما ، وشج عن ذلك كله أن هذين الشاعرين قد نسيا حياة البادية وصورها الحقيقية ، كما نسيها غيرها من الناس . وإذا ما رأينا في شعرهما في الوقوف على الأطلال آثاراً للحياة البادية وصوراً منها فنحن نرى ونعرف أنها آثار وصور منقولة من الشعر ، لا أصالة فيها ، بل هي أصداء مرددة .

وكان من أثر ذلك أيضاً غياب النزعة المادية عن شعرهما في الوقوف على الأطلال . فأبو تمام والبحرى لا يكادان يذكران مواقع الديار ، وبقاياها ، والوحوش التي تألفها ، كما كان يفعل القدماء من الجاهليين والإسلاميين ، إلا في أحوال نادرة جداً ، وفي إشارات سرية خاطفة . وعلى هذا

لم يبق في شمرهما من معاني الوقوف على الأطلال المادية المعروفة إلا بقايا ضئيلة قليلة ، لا تكاد تبين بين المعاني الأخرى التي أكثروا القول فيها ، وداروا حولها كاللحاء للديار ، ووصف حالة الشاعر النفسية ، ولا سيما البكاء ، ومشاركة الأصحاب الوجدانية ، ولا سيما اللوم والمذلل والعتاب على الوقوف بالديار . ونلاحظ ، على العكس من ذلك ، ظهور النزعة المعنوية العقلية ظهوراً واضحاً في شعر الوقوف على الأطلال عند أبي تمام والبحري . وهذا أثر من آثار العصر الذي نشأ فيه ، والبيئة التي عاش فيها . فقد كان القرن الثالث كما نعرف عصر حضارة وعلوم وثقافات . فأبو تمام والبحري إذا وصفا الديار ، وقلما يفعلان ذلك ، فإنها لا يصفانها وصفاً تؤديه إليها حواسها ، وإنما يرسمان لها صوراً تولدها الخيلة الشعرية دون أن تستعين بحاسة الإبصار . يقول أبو تمام (١) :

قِفُوا جَدِّدُوا مِنْ عَهْدِكُمْ بِالْمَعَامِدِ وَإِنْ مِى لَمْ تَسْمَعْ لِنِشْدَانٍ فَاشْدِ
لَقَدْ أَطْرَقَ الرَّبِيعُ الْهَيْلَ لِفَقْدِهِمْ وَبَيْنَيْهِمْ إِطْرَاقُ ثَكْلَانٍ فَاقِدِ
فَهُوَ يَتَخِيلُ الرَّبِيعَ حَزِينًا مَحْزَنًا ، قَدْ أَطْرَقَ كَمَنْ أَصِيبَ بِفَقْدِ عَزِيزٍ .
وَأَمَّا أَلْوَانُ الرَّبِيعِ الْحَاطِلَةِ ، وَأَمَّا بَقَايَا الْمَافِيَةِ ، فَلَا يَعْرِفُ عَنْهَا شَيْئًا ، لِأَنَّهُ لَا يَعْرِفُهَا ، وَلَمْ يَعَايِنْهَا بِرَأْيِ الْعَيْنِ مِنْهُ .

وعوامل تخريب الديار في شعر هذين الشاعرين تبعه شيئاً فشيئاً عن عوارض الطبيعة كالرياح والأمطار ، وتقرب من العوارض المعنوية كصرف النوى مثلاً . يقول أبو تمام (٢) :

دَارَ سَقَاهَا بَعْدَ سَكَايْنِهَا صَرَفَ النُّوَى مِنْ سَمِّهِ الْبَاقِ
فَلَا تَلُومَا ذَا الْهَوَى ، إِنَّهَا لَيْسَتْ يَدِمُ حَنْتَهُ النَّازِعِ

(١) ديوان أبي تمام ٦٨/٢ .

(٢) ديوان أبي تمام ٣٠١/٢ .

أرأيتم كيف يسقي صرف النوي الدار من سمه الناقع ؟ إن هذا من توليد خيلة مثقفة مصقولة يعيش صاحبها في القرن الثالث الهجري . إنه يريد أن تقادم الزمن قد أخرب الدار . ولكنه لا يقول هذا هكذا ، وإنما يقوله كما رأينا . وهذه طريقة لأبي تمام معروفة في شعره . فهو يبعد في الاستعارة عن الواقع المألوف . وهذا أثر من ثقافة عصره كما قلنا آنفاً . والبحري في القرن الثالث يشبه جريراً في القرن الأول بنزعة تقديم النزل على شعر الوقوف على الأطلال في بعض الأحيان . فهو يقول (١) :

شدّ ما أغرمت ظلومٌ بهجري يمد وجدي بها وغلة سدري
ولعمري ، بينَ برٍّ ، وحسني في الهوى أن أقول فيه : لعمري
وبعد غزل ناعم ، غني بالنعم ، يمود البحري إلى الديار ، ويقف
عليها قائلاً :

قد وقفنا على الديار ، وفي الركـب حـريـبٌ من الغرام ومُـثـري
ولو اتّـي أطـيـع أمرٍ حلـي كان شتى أمرُ الديار وأمرـي
ولكن هذا ، زيادة على تأخيره عن النزل ، ليس شعراً في الديار والأطلال كما نعهد هذا الشعر . وإنما هو غزل قد مزجه البحري بشعر الوقوف على الأطلال مزجاً . وليس فيه من هذا الشعر شيء سوى ذكر كلمة الديار .

وقد سار أبو تمام والبحري في كل شعرهما على هذه الطريقة في مزج النزل بشعر الوقوف على الأطلال . يقول أبو تمام مثلاً (٢) :

إن عهداً لو تملكان ذمياً أن تقاما عن ليلتي أو تنيبا

(١) ديوان البحري ١/٢٧٠ .

(٢) ديوان أبي تمام ٣/٢٢٢ - ٢٢٣ .

كنت أرعى الدور ، حتى إذا ما فارقوني أمسيت أرعى النجوم
 قد مررتا بالدار وهي خلاء فبكينا طولها والرسوما
 وسألنا ربوعها ، فانصرفا بسقام ، وما سألنا حكما
 أصبحت روضة الشباب هشيا وغدت ربحه الليل سموما
 شعلة في الفارق استودعني في صميم الفؤاد ثكلاً صمما

وهذا غزل جديد كما نرى ، يمزج فيه أبو تمام فراق الأحباب والرور
 بالدار وبكاء طولها والحين إلى أيام الشباب جميعاً مزجاً غريباً . ويقول
 البحري (١) :

أطاع عاذله في الحب إذ نصحا وكان نشوان من سكر الهوى قصحا
 فما يهيج نوح الحمام إذا ناح الحمام على الأغصان أو صدحا
 ولا تفيض على الأظمان عبرته إذا نأين ولو جاوزن مطلقا
 وربما استدعت الأطلال عبرته وشاقه البرق من نجد إذا لحا

وهذا أيضاً غزل جديد ، يمزج فيه البحري أنواع الغزل بعضها ببعض
 مزجاً غريباً .

وقد ذهب أبو تمام مذهباً أبعد من ذلك ، فحاول أن يمزج شعر الوقوف
 على الأطلال بشعر المديح أيضاً . فهو يقول في مدح محمد بن عبد الملك الزيات (٢) :

دَيفُ بَكى آياتِ رَبِّهِ مُدْتَفٍ لولا نسيمُ ترابها لم يعرفِ

 وكأنما استسقى لهن محمدُ فرسومهن من الحيا في زُخرفِ
 سأل السماك فجادها بجياؤه منه بوبل ذي وميضٍ أوْطفِ
 متعانق الخوذان ، تشره الصبا خضياً ، وتطويه كطي الرُفِ
 وتوى الريح بها ، فليس يقله عنها ثبجٌ سمومٍ قيطرٍ مُعْصِفِ

(١) ديوان البحري ١/ ٤١٠ .

(٢) ديوان أبي تمام ٢/ ٣٩٤ - ٣٩٦ .

ولست أدري ما موقع هذا الدح من نفس محمد بن عبد الملك الزيات
المدح بهذه الأبيات . على أننا نرى في الأبيات وصفاً جديداً للديار ، إذ
يصف الشاعر نباتها وزيتها في الريح . وهو أثر من آثار العصر والبيئة ،
يستديره أبو تمام من وصف الحدائق والبساتين لوصف الديار وأطلالها . وإلا
فالقدماء لم يصفوا الديار إلا بالعفاء والخراب والخلاء من مظاهر الحياة .

وقال أبو تمام أيضاً في وصف الديار وطلوها :

تطل الطلول الدمع في كل منزل وتمثل بالصبر الديار الموائل
دوارس لم يجف الريح ربوعها ولا مرء في أغفائها وهو غافل
فقد سجت فيها السحاب ذيلها وقد أختلت بالنور فيها الخائل
ليالي أضللت الغراء وخزلت بعقلك أراهم الخدور المعائل
وليس هم أبي تمام هاهنا في وصف الديار وبقاياها ، كما نرى ، وإنما هم
في التجنيس وإحكامه في كل بيت من هذه الأبيات . ونرى في الأبيات مع
ذلك ميلاً إلى وصف الديار هذا الوصف المبكر الذي ينهض آتفاً ، وهو وصف
أثر الريح وأمطاره في نباتها وزخرفها .

وقصارى القول في هذا : إننا حين نقرأ شعر أبي تمام والبحثري في
الوقوف على الأطلال نجد هذا الشعر قد فقد عندهما أشياء كثيرة من عناصره
المقومة له ، وذاب في النزول المزيج الذي أحدثه هذان الشاعران ، فأضاع
استقلاله ، وأصبح بذلك معنى من معاني شعر النزول ، بعد أن كان نوعاً
من أنواعه ، أو مقدمة له تؤدي إليه ، وبعد أن كان الشاعر يبدأ به دائماً
حين افتتاح القصيدة .

لقد صار الشعراء المحدثون ، وهم من أهل الحضر ، يذكرون الديار
مجازاً ، لاحقيقة وعياناً .

وبعد فنستطيع الآن ، في نتيجة هذا العرض السريع ، أن نجمل المراحل الكبرى في تطور شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث . فقد كانت المرحلة الأولى في شعر الفزليين البداءة في القرن الأول ، وذلك باهتمام هؤلاء الشعراء بالحالة النفسية ، ووضعها في المرتبة الأولى بين معاني شعر الوقوف على الأطلال . وكانت المرحلة الثانية في شعر جرير ، في القرن الأول أيضاً ، حين حاول بطريقته مزج شعر الوقوف على الأطلال بشعر النزل . ثم كانت المرحلة الأخيرة في شعر أبي تمام والبحتري وأضرابهما من شعراء القرن الثالث المحدثين حين امتزج شعر الوقوف على الأطلال عندهم بشعر النزل ، وذاب فيه ، وأصبح معنى من معانيه ، بعد أن كان نوعاً من أنواعه ، قائماً بنفسه في أول القصيدة .

الفصل الثالث

الشعور الفني في شعر الوقوف على الأطلال

من خصائص الشعور الفني أن يمتدنا بالجمال في الحياة العملية باقتراننا من هذه الحياة، ونقلنا إلى أجواء أخرى لا تتصل بها. فإن بعض الإحساسات تستطيع أن تفتزعنا من الحياة الحاضرة، وإن كانت متصلة ومنتجة بها، وذلك لتجردها من النفع والمصلحة الحاضرة. وإذا كانت الإحساسات تستطيع ذلك، فالصور والذكريات الماضية يكون تأثيرها فينا أقوى. وأكبر في هذا المجال، لأنها مجردة من النفع والمصلحة، وخارجة عن إمكان التحقق في أي شيء حاضراً أيضاً. إن الإحساسات قد تثير فينا مشاعر بأشياء ماضية بعيدة في الزمن، ولكنها قد تكون سبباً لمشاعر مستقبلية أيضاً. أما الصور والذكريات الماضية فهي تثير فينا مشاعر بأشياء ماضية، قد ذهب تأثيرها إلى غير رجعى. فهي لذلك تفتزعنا انتزاعاً أقوى، أو انتزاعاً مزدوجاً من الحياة الحاضرة كما قلنا. ومن هنا كان الشعور الفني في الصور والذكريات الماضية غنياً غنى كبيراً كما في شعر الوقوف على الأطلال.

ونحن حين نقرأ هذا الشعر نعجب به، ونجد في قراءته لذة وممتعة فنية خاصة، لأنه ينقلنا إلى أجواء جديدة، في حياة جديدة، لا عهد لنا بها جميعاً، ويمرض علينا صوراً طريفة لا تتصل بمشكلات حياتنا الخاصة، ولا يتحقق لنا فيها شيء من النفع أو المصاحبة. إننا نشعر حين نقرأ شعر الوقوف على الأطلال بجمال خاص يحققه هذا الشعر. وهذا الجمال الخاص يخلق في نفوسنا شعوراً خاصاً، يتصف دائماً بالكآبة والأسى، فلنبحث في العناصر التي تشترك في تأليف هذا الجمال، وخلق هذا الشعور. وهي في رأينا ثلاثة عناصر: عنصر الماضي، وعنصر الاندثار والخراب، وعنصر الذكرى.

١ - أثر الماضي :

إن للأطلال والآثار القديمة روحاً خاصة . وهذه الروح كائنة في بقايا الماضي التي تجدد لنا حياة محيوة عاقية في صورها الخربة الناقصة عن منزلتها الأولى . وهي تستمد من هذا الماضي الذي تثيره في أذهاننا قوة إمتاع قد يضع الفن نفسه إلى جانبها شيئاً كبيراً من تأثيره وفتنته . مثال ذلك بناء حديث من الأبنية الكبيرة ، تتوفر فيه الضخامة والفخامة في وقت واحد ، ويمسحه الفن الحديث ووسائله الكبرى بمقدار كبير من الجمال . هذا البناء لا يحدث في نفوسنا الشعور الذي يحدثه فيها طلل أو أثر قديم نصيبه من الفن أقل بكثير من نصيب هذا البناء الكبير . والذكريات لا تستمد سحرها وجمالها من وضوحها وجمالها الذاتي ، وإنما من غنى الماضي الذي تتضمنه ، وإن كانت ناقصة مشوهة في ذاتها . والملل الغريب الذي يحملنا على الإعجاب بالقطع الفنية القديمة وبعض قطع الأثاث المستعملة قبل مائة عام مثلاً ، أي قبل مدة كافية لتصبح هذه القطع ماضية حقيقية ، وتدخل في التاريخ ، بغياب الجيل الذي صنعها والأجيال التي عرفت هذا الجيل ، وشاركته في مجالات حياته وميوله . تقول إن هذا الميسل الغريب ليس له أساس في ذواتنا سوى صفة المضي . وكثير من الأشياء التي يحتقرها الناس في وقت من الأوقات قد تعجبنا وتسرنا عندما تصبح بالقياس إلينا رموزاً لحياة وميول ومجالات مضت وذهبت عنا بعيداً ، وغابت إلى غير رجعي .

على أن جمال الفن يمكن له أن يمتزج بسحر الماضي . وهذا الامتزاج هو الذي تنشأ عنه المظلة الفنية في بعض الأطلال الكبرى . وسهولة هذا الامتزاج ، وثباته التام على مدى المصور يدلان دلالة قوية على القرابة

المميقة بين هذين النمطين من الجمال ، جمال الفن وسحر الماضي . ولا شيء يزيد شعورنا الفني قوة وغنى كاتحاد هذين النمطين من الجمال في قطعة أثاث قديمة أو في أثر قديم مثلاً . إن البناء في حاجة إلى ماضٍ نعلم به ، وكذلك أكثر الآثار الفنية . وسحر الماضي عنصر أساسي لا يمكن لأثر في أن يستغني عنه إلا في أحوال نادرة جداً .

وقصارى القول إن صفة المضي والبعد في أعماق الزمن ، هذا البعد الرابع ، فيها خاصة عجيبة خلقت الجمال وبثت الشعور بهذا الجمال . وهذا الشعور يتصف دائماً بالمدوء العميق ، والتأمل البعيد ، والاستغراق في الصمت . وفي بعض الأحوال عندما تبعد النفس الشاعرة في الاستغراق والتأمل إلى حد الدهول والغياب عن الحاضر المحسوس ، يتصف هذا الشعور بثورة الخيال ومحاولة بث الحياة الماضية التي كانت تتردد في جوانب الطلل أو الأثر القديم . وقد وقع ذلك للبحثري في وقفته على إيوان كسرى ، حين طار به الخيال ، فتصور الحياة الماضية في الإيوان . وقد خلد البحثري ثورة خياله هذه في أبياته الخالدة :

فكأنني أرى المراتب والقو مَ إذا ما بلغت آخرَ حسي
وكان الوقودَ ضاحينَ حَسرى من وقوف خلف الزحام وخُتسِ
وكان الفيانَ وسط المقاسير يرجعن بين حوِّ ولُتسِ
وكان اللقاء أول من أمس ووشك الفراق أول أمسِ
وكان الذي يريد اتباعاً طامع في لحوقهم صبح خمسِ
لقد تصور البحثري الحياة الماضية بمخامتها وعظمتها وحركة الأجسام والأرواح فيها . وهذه طاقة شعورية كبيرة ، لا تتاح لعظم الشعراء ؛ بله عامة الناس .

ونلاحظ أن الصورة التي يرسمها الخيال في محاولة تصوير الحياة الماضية تتلام دائماً والأثر الباعث على هذه المحاولة . فإذا كان الأثر كبيراً ضخماً كانت الصورة التخييلة كبيرة ضخمة ، وإذا كان الأثر ضعيفاً ضئيلاً كانت الصورة ضعيفة ضئيلة أيضاً . وعلى هذا فإن آثار قصر عظيم تدعو إلى تصور حياة قوية غنية ، فيها بذخ وزرف ، وبقايا كوخ حقير تدعو إلى تصور حياة فقيرة ساذجة ، فيها شقاء وحرمان .

وكما أن الأطلال والآثار القديمة تمثل صوراً من حياة ماضية ، وتثير في نفوسنا شعوراً بجمال خاص لذلك ، فكذلك الشعر الذي يصف هذه الأطلال والآثار ، ويقدم لنا صورها في تلافيف من أخبارها وأخبار الواقف عليها ، وعلاقته بها ، نقول : هذا الشعر يثير في نفوسنا الشعور بالجمال ذاته الذي تثيره الأطلال والآثار ، كما في شعر الوقوف على الأطلال عند العرب .

٢ - أثر الاندثار والخراب :

إن بعض المدن التاريخية القديمة يبقاها الخربة وآثارها المتهمة تملك قوة معجزة في إثارة الشعور الفني . ولقد وقفت على أطلال تدمر القديمة ، وطوفت في شوارعها ومبانيها وقصورها وقبورها . وكلها قد طال عليها الأبد ، وعدت عليها يد البلي ويد الإنسان ، وتولتها بالخراب والدمار ، فتداعت وتهدمت ، ولم يبق منها إلا معالم خربة قليلة . ولكنها على خرابها وقلتها عظيمة غنية موحية ، توحى بالحياة العظيمة الغنية التي كانت تنبض في أنحائها في الأيام النابرة . ولقد تولاني وأنا أطوف بين هذه المعالم الخربة شعور غريب بالأسى والاكتئاب ، صحبه هدوء وصمت وتأمل ، ظلت كلها تزداد قوة وعمقاً حتى وصلت بي إلى طور الذهول والاستغراق ، والبعث شيئاً فشيئاً عن الواقع الذي يحيط بي إلى عالم جديد ، لا عهد لي به من قبل .

ثم لما عدت إلى الفندق ، ورأيت الناس يميثون ويذهبون فيه ، وشاهدت الأدوات الحديثة الحفيرة التي تناثرت في بهوه ، وسمعت الزملاء يصيحون ويتكلمون على الأطلال ، ويدون إعجابهم بها في عبارات ضخمة ، لا تنفي عن شيء حقيقي عميق ، عندها ثبت إلى نفسي ، وأققت من ذهولي ، وعلمت أنني ما زلت في دنياي الحاضرة ، وأني كنت في استغراق يقرب من الحلم . وقد زاد إحسامي بالأمرى والاكتئاب عندما اكتشفت أنني كنت ذاهلاً . ثم قضيت بقية ساعات النهار صامتاً هادئاً ، قليل الحركة ، قليل الكلام ، مشرد الفكر والخيال .

وقد مضت سنون طويلة على ذلك اليوم . وما زلت إلى الآن بتولاني شيء من الهدوء والتأمل كلما ذكرت ذلك اليوم ، ومررت في خاطري صورة الأعمدة الضخمة ، وقد ذهبت في الجو الفسيح ، وأخذت تلتهم تحت نور الشمس اللامعة في صمت وخشوع ، وكأنها تردد صلاة الأجيال وتراتيل الخلود .

والآن حين أقرأ شعر الوقوف على الأطلال ، وأمضي فيه ، أحس هذا الشعور ذاته ينبعث في نفسي شيئاً فشيئاً ، وأحس أن هذا الشعور يزداد قوة وتأثيراً عندما أمرّ على صور الخراب والدمار في هذا الشعر ، وأصني إلى هزيم الريح تسني بالرمال ، وألنظر إلى السحاب يزحف بالطر على هذه البقايا الضئيلة من آثار الديار .

وفي شعر الوقوف على الأطلال صور كثيرة للديار الخربة ، وبقاياها العافية ، رسمها الشعراء بألوان حزينة كثيفة ، فيها ظلام وبؤس ، وذهاب إلى الفناء شيئاً فشيئاً . وقد أضافوا إلى هذه الصور ألواناً أخرى خارجة عن الألوان الأصلية ، تزيد في الحزن حزناً ، وتلائم الاكتئاب ، مثل هزيم الريح

وسقي الرمال ، ومثل غناء الحمام ، ووقوع الغربان في الدار . وكلها ألوان إضافية تؤثر في الأعصاب ، وتثير الحزن العميق والاكتئاب الهادي* في أعماق النفس .

٣ — أثر الذكرى :

إن للذكرى وعودة صور الأيام الماضية إلى الذهن أثراً كبيراً في إثارة الشعور الفني أمام الأطلال والآثار القديمة . وبعض الآثار الكبيرة كخرائب المدن القديمة ، والقصور التاريخية التي شهدت في جوانبها حياة قوية غنية تنصف أيضاً بهذه القوة المجزة في إثارة هذا الشعور .

وليس بغير عنا أن يجلس أحدنا إلى نفسه ، ويسند رأسه المتعب المهموم إلى راحة يده ، ثم يذهل عن وجوده الحاضر ، ويستغرق في تأملات بعيدة . فتمر أمام ناظره التائم صور ماضية كثيرة ، مختلفة الألوان والأشكال . بينها مثلاً صورة شمس تنيب في الأفق الغربي في موكب حافل بالألوان والألوان ، أو صورة واد مسحيق فيه قيعان مظلمة ، وصخور نائمة ، وأشجار متناثرة . وبينها ذكرى حادثة عاطفية خلفت في النفس آثاراً عميقة . تمر هذه الصورة وأمثالها أمام ناظره ، فيلذ مرورها ، ويجد في ذلك متعة مشوبة بآلم خفيف دفين يمتري فؤاده ، كأنه ألم طعنة أو وخزة في الجنب ، خفيفة الوقع ، خافية المصدر ، ويحس بينيه تنفوساً بالدموع . وقد تكون هذه اللذة وهذه المتعة قويتين تفوقان اللذة والمتعة اللتين شعر بهما في المرة الأولى ، عند شهود الصورة عياناً أو وقوع الحادثة فعلاً .

وفي الحقيقة إن الأفراح والأحزان التي تمتري نفوسنا في شتى أوقات حياتنا ، ولشتى الأسباب ، تبقى في العادة طافية على صفحة النفس الأولى ،

إن صَح هذا القول . وهي تحتاج إلى زمن ما لتتحدث من هذه الصفحة الأولى ، وتستقر في أعماق النفس حيث ترسم الحوادث الكبيرة التي تغير وجهة حياتنا الماطفية . وعلى هذا كله يمكن لنا أن نقول : إن الحالات الماطفية لا تتحقق في نفوسنا كل التحقق ، ولا نعيشها تماماً ، إلا حين تسقط في لجة الماضي ، وتصبح ذكريات ماضية . وفي هذا قد نكشف السر في أن الذكرى السعيدة قد تكون أصدق وأقوى من السعادة الراهنة . وهذا هو المعنى العميق البعيد في قول الأعرابي :

شطتْ بهم عنك نيةٌ قَذَفَتْ غادرت الشَّعْبَ غير ملتئمٍ

واستودعت مرءها الليارَ فما تزداد طيباً إلى على القدم

وشعر الوقوف على الأطلال عند العرب مثقل بالذكريات ، وفيه دائماً صلة تشد الشاعر إلى ماضٍ حبيب إليه ، عزيز عليه . . . فيقف ليملكه ، ويقضي حقه عنده . فامرؤ القيس مثلاً يدعو صاحبه للوقوف والبكاء لذكرى حبيه وعرفان منزله :

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفانٍ ورسم عَقَّتْ آياته منذ أزمانٍ

أَتَتْ حَبِجَ بُلْدِي عليها، فأصبحت كخط زبورٍ في مصاحف رهبانٍ

ذكرتُ بها الحى الجميعَ فهِجَّتْ عَقَائِلَ سقم من ضمير وأشجانٍ

فسحَّتْ دموعي في الرداء كأنها كلَى من شَعِيب ذات سَحٍّ وتهنانٍ

إنه يقف للذكرى ، فيذكر أيامه الماضية ، والحى جميع لم يتفرق ثملهُ ، قهيج الذكرى دامه القديم فيبكي ، وبطلٍ في البكاء .

وشمر التزلين البداة في الوقوف على الأطلال كله ذكرى وحنين
وبكاء كما ذكرنا في الفصلين السابقين ، ذكرى حبيب وأيام ماضية ، وحنين
إليه وإلى أيامه الماضية ، وبكاء عليه وعلى الأيام الماضية ، يقول جميل :
لما وقفت بها القلوس تبادرت مني الدموعُ أفرقة الأجاب
وذكرت عصرًا يا بئينة شاقني وذكرت أيامي وشرح شبابي
وذو الرمة قد ينسى حبه ، ويسلو عن مي أحيانًا ، ولكنه يرى ديارها
القديمة فيذكر ماضيه ، ويمود إليه الحب ويشيره الشوق ، فيقول :
إذا قلت أسلو عنك يا مي لم يزل محل لدار من ديارك ناكسُ

* * *

وبعد فهذه العناصر جميعاً ، الماضي البعيد الذي لن يعود ، والاندثار
الذي يوحى بالفناء ، والذكرى الياكسة الأليمة ، وعناصر أخرى غيرها قد
مسحت شعر الوقوف على الأطلال بمسحة من الكتابة السائغة المحيية إلى
النفوس . وهذه العناصر تشترك جميعاً ، فتثير في نفوسنا حين قراءة هذا
الشعر شموراً سائفاً بالأسى والاكتئاب .

خاتمة

والآن وبعد هذه الفصول في معاني شعر الوقوف على الأطلال ، وفي تطور هذا الشعر خلال المصور الأدبية ، وفي تحليل الشعور الفني الذي يثيره في نفوسنا أثناء قراءته ، نعود فنقول هنا ما كان ينبغي لنا أن نقوله في البدء من أن السبب في افتتاح شعراء العرب قصائدهم بالنسيب ، ومنه شعر الوقوف على الأطلال ، واتخاذهم ذلك شبه قاعدة فنية ، أن « الشعر قفل أوله مفتاحه » (١) كما يقول ابن رشيق . فإن استطاع الشاعر أن يعطف إليه القلوب ، ويجلب لنشيدته الأسماع في بدء قصيدته كان ذلك كسباً للجولة الأولى ، وتمهيداً حسناً لمرض غرضه العام . وليس شيء أقوى عطفاً للقلوب من حديث القلوب .

ويبدو لنا هنا أن السبب في استمرار شعر الوقوف على الأطلال خلال المصور ، وامتداده إلى المصور الباسية البعيدة عن البادية وصورها وأطلالها ، نقول : إن السبب في ذلك راجع إلى السر ذاته الذي من أجله اتخذ هذا

(١) المدة ١٦١/١ .

الشعر شبه قاعدة فنية لافتتاح القصائد ، وهو جمال هذا الشعر ، وحسن موقعه في القلب ، وإثارته في النفس الإنسانية شعوراً فنياً خاصاً ، على الرغم من اختلاف المصور وتغير البيئات . وفي الحقيقة أن شعراء العرب قالوا في الوقوف على الأطلال شعراً غنياً بأتمام حزينة نبيلة صافية ، وهو يمد لذلك من أحسن الشعر الثنائي في الأدب العربي .

ونضيف إلى هذا السبب الناشئ عن جمال شعر الوقوف على الأطلال سبباً آخر هو حنين العرب المسلمين إلى ماضيهم البعيد في الصحراء . فالأجيال العربية التي نشأت في أحضان الحضارة الجديدة ، بعيدة عن رمال الصحراء ، والتي تأثرت بالناصر العربية عن الروح العربية ، كانت تمحن إلى هذا الماضي البعيد ، وتحفظ ذكراه في إكرام وإجلال يقربان من التقديس . وكانت تكرم وتقدس كل ما يذكرها بهذا الماضي البعيد كشمرة الوقوف على الأطلال مثلاً .

ولم تستطع هذه الحضارة الجديدة العظيمة التي أخذوا بها ، وأمنوا في التمسك بمبادئها ، أن تلهيهم عن الصحراء التي نجموا منها . ولم يمنعهم تراخي المصور وبعد عهدهم بالصحراء من الحنين إليها . ولقد كانت هناك أسباب كثيرة تقير هذا الشعور ، وتقذيه على الدوام . منها الحنين إلى الأصل الذي نجد آثاره عند العرب الأندلسيين في القديم ، وعند المغتربين في المهجر في أيامنا الحاضرة . ومنها ما كانت تقرأ هذه الأجيال في كتب الأدب والشعر من صور وأخبار تصف الصحراء وصفاً مؤثراً يهز قلوبهم ، ويثير فيها الحنين . ومنها ما كانت تراء من تمصب الشعوبية على العرب ونيلها من تراثهم القديم .

ورب سائل يقول : وما شأن الشعراء الأعاجم الذين نظموا الشعر ،
وتغنوا فيه بالديار ؟ إنهم لا يحفلون بماضي العرب ، ولا يحنون إلى صحرائهم ،
فكيف يتغنون بالديار وصور الصحراء القديمة في شعرهم المحدث ؟
والحقيقة أن الشعراء الأعاجم قد اهتموا بصور الصحراء ، ومنها أطلال الديار ،
في شعرهم . وتعليل ذلك هو انسياق هؤلاء الشعراء مع الشهور العام وخضوعهم
لهذا الضغط المعنوي الشديد الذي كانت توقعه اللغة العربية والأدب العربي
والذوق العربي جيماً بالمجتمع الإسلامي في ذلك الحين .

بيان موضوعات الكتاب

٣ - ٤

بين يدي الكتاب

مقدمة

٥ - ١٥

في نشأة شعر الوقوف على الأطلال

عاطفة الحب والحنين إلى دار المحبوب . التبدلي والنجمة في حياة العرب في
البادية أصل شعر الوقوف على الأطلال . أولية نشأة هذا الشعر وامرؤ القيس .
ابتداء الشعراء أشعارهم بالوقوف على الأطلال .

الفصل الأول

١٧ - ٧١

المعاني العامة في شعر الوقوف على الأطلال

تمهيد في إحصاء المعاني العامة في شعر الوقوف على الأطلال . سؤال الديار
وتكليمها . وصف الديار وبقاياها . وصف جملة آثار الديار . وصف بقايا
الديار . تخريب الديار . الحيوان الذي يألف الديار . حال الشاعر حين الوقوف
على الديار .

أطلال (١٠)

- ١٢١ -

الفصل الثاني

تطور شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى

١٠٦ — ٧٣

نهاية القرن الثالث

خصائص شعر الوقوف على الأطلال في الشعر الجاهلي وشعر المخضمين .
تطور هذا الشعر في العصر الأموي . شعراء النزل المندري . شعراء النزل
الحضري : عمر بن أبي ربيعة . سائر شعراء العصر الأموي : جرير . تطور
شعر الوقوف على الأطلال في العصر العباسي . شعراء القرن الثاني : أبو نواس .
شعراء القرن الثالث : أبو تمام والبحتري .

الفصل الثالث

الشعور الفني في شعر الوقوف على الأطلال ١٠٩ — ١١٦

أثر الماضي في خلق هذا الشعور . أثر الاندثار والخراب . أثر الذكرى .

خاتمة

في استمرار شعر الوقوف على الأطلال في الوجود خلال العصور

١١٧ — ١١٩

مراجع البحث

- الأغاني لأبي الفرج الإصهاني ، طبعة مطبعة التقدم في القاهرة .
أماي الغالي ، طبعة القاهرة سنة ١٩٥٣ .
أماي المرتضى ، طبعة القاهرة سنة ١٩٥٤ .
التشبيهات لابن أبي عون ، طبعة كيمبرج سنة ١٩٥٠ .
حديث الأرباء ، طبعة القاهرة سنة ١٩٣٧ .
ديوان الأخطل ، طبعة المطبعة الكاثوليكية في بيروت سنة ١٨٩١ .
ديوان الأعشى ، طبعة فينة سنة ١٩٢٧ .
ديوان اسرى القيس ، طبعة القاهرة سنة ١٩٥٨ .
ديوان البحري ، طبعة دار المعارف في القاهرة سنة ١٩٦٣ - ١٩٦٤ .
ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي ، طبعة دمشق سنة ١٩٦٠ .
ديوان أبي تمام ، طبعة دار المعارف في القاهرة سنة ١٩٦٤ - ١٩٦٥ .
ديوان جبران العود ، طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٣١ .
ديوان جرير ، طبعة القاهرة سنة ١٩٣٥ .
ديوان حسان ، طبعة القاهرة سنة ١٩٢٩ .
ديوان الخطيئة ، طبعة القاهرة سنة ١٩٥٨ .
ديوان ابن الهميرة ، طبعة القاهرة سنة ١٧٢٩ هـ .
ديوان ذي الرمة ، طبعة كيمبرج سنة ١٩١٩ .

- ديوان زهير ، طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٤ .
ديوان الشماخ ، طبعة مطبعة السعادة في القاهرة .
ديوان طرفة بن العبد ، طبعة القاهرة سنة ١٩٥٨ .
ديوان عبيد بن الأبرص ، طبعة القاهرة سنة ١٩٥٧ .
ديوان عمر بن أبي ربيعة ، طبعة مطبعة السعادة في القاهرة سنة ١٣٣٠ هـ .
ديوان عنتر ، طبعة القاهرة بتحقيق عبد المنعم عبد الرؤوف شلي .
ديوان قيس بن الخطيم ، طبعة القاهرة سنة ١٩٦٢ .
ديوان كثير عزة ، طبعة الجزائر سنة ١٩٢٨ .
ديوان النابغة الذبياني ، طبعة القاهرة سنة ١٢٩٣ هـ ضمن خمسة دواوين .
ديوان أبي نواس ، طبعة بيروت سنة ١٩٥٣ .
زهر الآداب للقيرواني ، طبعة القاهرة سنة ١٩٥٣ .
الشعر والشعراء لابن قتيبة ، طبعة القاهرة سنة ١٩٤٤ — ١٩٥١ .
طبقات الشعراء لابن سلام الجحفي ، طبعة القاهرة سنة ١٩٥٢ .
المعدة لابن رشيق ، طبعة القاهرة سنة ١٩٣٤ .
كتاب الأنواء لابن قتيبة ، طبعة حيدر آباد في الهند سنة ١٩٥٦ .
لسان العرب لابن منظور ، طبعة بيروت سنة ١٩٥٥ — ١٩٥٦ .
العرب للجواليقي ، طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٢ .
الفضليات ، طبعة القاهرة سنة ١٩٦٤ .
الموازنة للأمدى ، طبعة القاهرة سنة ١٩٦١ — ١٩٦٥ .



General Organization Of the Alexan-
dria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina

طبعته الترتي